中文社会科学引文索引（CSSCI）来源集刊



樂府學

第十六辑

吴相洲 主编

国家一级学会乐府学会会刊

广州大学人文学院 主办

社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

中文社会科学引文索引（CSSCI）来源集刊



吴相洲 主编

国家一级学会乐府学会会刊

广州大学人文学院 主办

社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

图书在版编目(CIP)数据

乐府学．第十六辑 / 吴相洲主编．-- 北京：社会科学文献出版社，2017.12

ISBN 978-7-5201-1929-0

Ⅰ．①乐…　Ⅱ．①吴…　Ⅲ．①乐府诗-诗歌研究-中国-古代　Ⅳ．①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2017）第 297885 号

乐府学（第十六辑）

主　　编 / 吴相洲

出 版 人 / 谢寿光
项目统筹 / 宋月华　杨春花
责任编辑 / 周志宽

出　　版 / 社会科学文献出版社·人文分社（010）59367215
地址：北京市北三环中路甲 29 号院华龙大厦　邮编：100029
网址：www.ssap.com.cn
发　　行 / 市场营销中心（010）59367081　59367018
印　　装 / 三河市尚艺印装有限公司

规　　格 / 开　本：787mm×1092mm　1/16
印　张：19.75　字　数：344 千字
版　　次 / 2017 年 12 月第 1 版　2017 年 12 月第 1 次印刷
书　　号 / ISBN 978-7-5201-1929-0
定　　价 / 79.00 元

编委会

（按姓氏拼音排序）

目　录

名篇解读

文献考索

音乐研究

文学论述

唐后乐府

Contents

名篇解读



说王维《扶南曲五首》

吴相洲

摘　要：文章考察了《扶南曲》音乐特点、思想内容、文本流传、乐府归类等问题，认为《通典》将扶南乐列入九部乐、十部乐未必是错。隋炀帝曾命天竺乐人转写扶南乐曲，到唐代扶南乐又恢复了独立建制。王维《扶南曲五首》属于倚曲制作；歌辞文字不同时期不同版本之间有出入；歌辞内容既有宫体（诗）特点又有宫词特点，处在宫体诗向宫词过渡状态；王维《扶南曲五首》证明有部分新乐府辞确实入乐。

关键词：王维　扶南曲　宫体　新乐府

作者简介：吴相洲，1962年生，辽宁省义县人，广州大学人文学院教授，主要研究方向为乐府学。

王维诗有许多名篇，相比之下，《扶南曲五首》不怎么引人注目。但从乐府学角度来看，这五首诗有着特别意义：它是唯一保存至今的《扶南曲》歌辞，弄清其音乐特点和思想内容，有助于认识《扶南曲》这一乐府曲调，有助于认识王维乐府诗创作情境。下面就对《扶南曲》音乐特点、思想内容、文本流传、乐府归类等问题展开具体分析。

一　《扶南曲》音乐性质和特点

作为一个外来乐府曲调，《扶南曲》有问题需要弄清：一是扶南乐是否属于十部伎，二是表演上有何特点。

首先说《扶南曲》是否属于十部伎。所谓“伎”，也叫“乐”，是包含歌、乐、舞多个要素成建制的音乐表演，所以史籍中又有“部伎”“部

乐”等称呼。隋文帝开皇年间（581~600）置七部乐，隋炀帝大业年间（605~618）扩展为九部乐，唐高祖武德年间（618~626）沿用，到唐太宗贞观年间（627~649）置十部乐。《隋书·音乐志》云：“始开皇初定令，置《七部乐》：一曰《国伎》，二曰《清商伎》，三曰《高丽伎》，四曰《天竺伎》，五曰《安国伎》，六曰《龟兹伎》，七曰《文康伎》。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。”① 隋文帝时扶南乐虽然在宫廷表演，但没被列入七部乐，地位较低。《隋书·音乐志》又载：“及大业中，炀帝乃定《清乐》、《西凉》、《龟兹》、《天竺》、《康国》、《疏勒》、《安国》、《高丽》、《礼毕》，以为《九部》。乐器工衣创造既成，大备于兹矣。”② 炀帝也没有将扶南乐列入九部乐。到唐太宗时，九部扩展为十部，仍然没有扶南乐。李林甫等撰《唐六典·太常寺》云：“凡大燕会，设十部之伎于庭，以备华夷：一曰燕乐伎，有《景云》之舞、《庆善乐》之舞、《破阵乐》之舞、《承天乐》之舞，二曰清乐伎、三曰西凉伎、四曰天竺伎、五曰高丽伎、六曰龟兹伎、七曰安国伎、八曰疏勒伎、九曰高昌伎、十曰康国伎。”③ 直到中唐杜佑作《通典》，扶南乐才被列入九部、十部乐。《通典·坐立部伎》云：“燕乐，武德初，未暇改作，每燕享，因隋旧制，奏九部乐。一燕乐，二清商，三西凉，四扶南，五高丽，六龟兹，七安国，八疏勒，九康国。至贞观十六年（642）十一月，宴百寮，奏十部。”④ 可见扶南乐是否属于九部、十部乐是个问题。

《唐会要》首先发现了这一问题。《唐会要·燕乐》云：“武德初，未暇改作，每燕享，因隋旧制，奏九部乐：一燕乐、二清商、三西凉、四扶南、五高丽、六龟兹、七安国、八疏勒、九康国。至贞观十六年十二月，宴百寮，奏十部乐。先是，伐高昌，收其乐付太常，乃增九部为十部伎。今《通典》所载十部之乐，无扶南乐，祇有天竺乐。”⑤ 苏冕先录《通典》有关十部伎记载，仍将扶南乐列入十部乐，但他同时发现《通典·四方乐》又说：“至炀帝，乃立清乐、龟兹、西凉、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕为九部。平林邑国，获扶南工人及其匏瑟琴，陋不可用，但以

① 《隋书》第十五卷，中华书局，1973，第376~377页。

② 《隋书》第十五卷，中华书局，1973，第377页。

③ 李林甫等撰、陈仲夫点校《唐六典》第十四卷，中华书局，1992，第404~405页。

④ 杜佑撰、王文锦等人点校《通典》第一四六卷，中华书局，1982，第3720页。

⑤ （宋）王溥：《唐会要》第三十三卷，中华书局，1955，第609页。

天竺乐传写其声，而不列乐部。"[1] 所以才补充道："今《通典》所载十部之乐，无扶南乐，只有天竺乐。"但《通典》"以天竺乐传写其声"这句话给解释这种矛盾现象提供了一个思路，即扶南乐和天竺乐之间存在替代关系。所以《唐会要》叙述南蛮诸国乐时特别强调："扶南、天竺二国乐，隋代全用天竺，列于乐部，不用扶南。因炀帝平林邑国，获扶南工人及其匏琴，朴陋不可用，但以天竺乐转写其声。"[2] 由于扶南乐乐人和乐器过于简陋，难登大雅之堂，炀帝弃而不用，诏命以天竺乐人模仿扶南乐曲，扶南乐显然没有列入乐部，但乐曲得以保存下来。九部乐第四部或列扶南乐，或列天竺乐，看似前后矛盾，其实事出有因，未必就是错误。

其次看《扶南曲》的音乐特点。《通典·四方乐》云："扶南乐，舞二人，朝霞衣，朝霞行缠，赤皮鞋。隋代全用天竺乐，今其存者有羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、箫、横笛、筚篥、铜钹、贝。天竺乐，乐工搭皂丝布头巾，白练襦，紫绫葱，绯帔。舞二人，辫发，朝霞袈裟，若今之僧衣也。行缠，碧麻鞋。乐用羯鼓、毛员鼓、都昙鼓、筚篥、横笛、凤首箜篌、琵琶、五弦琵琶、铜钹、贝。其都昙鼓今亡。"[3] 记述扶南乐舞人有两人，穿朝霞衣、朝霞行缠、红皮鞋。乐器有羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、箫、横笛、筚篥、铜钹、贝。虽然中间隔了一句"隋代全用天竺乐"，但这里仍是介绍扶南乐器，否则后面不会详细列举天竺乐器。《旧唐书·音乐志》记载与此稍异："《扶南乐》，舞二人，朝霞行缠，赤皮靴。隋世全用《天竺乐》，今其存者，有羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、箫、笛、筚篥、铜拔（钹）、贝。"[4] 但这里有两个问题：其一，扶南乐"工人及其匏琴朴陋不可用"，怎么又有了这八种扶南乐器？是原来就有，还是后来添加？其二，隋代"但以天竺乐转写其声"时用的是扶南乐器，还是天竺乐器？按常理推断应该使用天竺乐器，很难想象不用天竺乐器，不着天竺舞衣，只用天竺乐人就能"转写"扶南乐曲。《旧唐书·音乐志》中一段记载为解决这两个问题提供了线索："《扶南乐》，舞二人，朝霞行缠，赤皮靴。隋世全用《天竺乐》，今其存者，有羯鼓、都昙鼓、

---

① （唐）杜佑撰、王文锦等人点校《通典》第一四六卷，中华书局，1982，第3726页。

② （宋）王溥：《唐会要》第三十三卷，中华书局，1955，第620页。

③ （唐）杜佑撰、王文锦等人点校《通典》第一四六卷，中华书局，1982，第3723页。

④ 《旧唐书》第二十九卷，中华书局，1975，第1070页。

毛员鼓、箫、笛、筚篥、铜拔（钹）、贝。”[①] 从“隋世全用《天竺乐》，今其存者”话语推测，隋代用天竺乐人使用天竺乐器模仿扶南乐曲，到唐代又用扶南乐人扶南乐器表演扶南乐曲。《通典》记述扶南乐、天竺乐，特意将两个乐队的乐人、服饰、乐器分开介绍，说明到唐代扶南乐和天竺乐是分列的。扶南乐表演建制至少到盛唐仍然留存，王维作《扶南曲》歌辞属于倚曲制作。

二 《扶南曲五首》文本、内容考

王维集版本甚多，陈铁民先生《王维集版本考》有详述。笔者以手头几个版本与《乐府诗集》进行比对，发现《扶南曲五首》各本题目或有差异但文字相同，只有《乐府诗集》所载五首中四首文字有异。且看下表：

版本	题名	内容
《王摩诘文集》（宋蜀本）	扶南曲歌词五首	其二：堂上青弦动，堂前绮席陈。齐歌卢女曲，双舞洛阳人。倾国徒相看，宁知心所亲。 其三：香气传空满，妆华影箔通。歌闻天仗外，舞出御楼中。日暮归何处，花间长乐宫。 其四：宫女还金屋，将眠复畏明。入春轻衣好，半夜薄妆成。拂曙朝前殿，玉墀多佩声。 其五：朝日照绮窗，佳人坐临镜。散黛恨犹轻，插钗嫌未正。同心勿遽游，幸待春妆竟。
《王维诗集》（万历庚寅顾可久注本）	扶南曲歌词	其二：堂上青弦动，堂前绮席陈。齐歌卢女曲，双舞洛阳人。倾国徒相看，宁知心所亲。 其三：香气传空满，妆华影箔通。歌闻天仗外，舞出御楼中。日暮归何处，花间长乐宫。 其四：宫女还金屋，将眠复畏明。入春轻衣好，半夜薄妆成。拂曙朝前殿，玉墀多佩声。 其五：朝日照绮窗，佳人坐临镜。散黛恨犹轻，插钗嫌未正。同心勿遽游，幸待春妆竟。

① 《旧唐书》第二十九卷，中华书局，1975，第1070页。

续表

版本	题名	内容
清编《全唐诗》	扶南曲歌词五首	其二：堂上青弦动，堂前绮席陈。齐歌卢女曲，双舞洛阳人。倾国徒相看，宁知心所亲。 其三：香气传空满，妆华影箔通。歌闻天仗外，舞出御楼中。日暮归何处，花间长乐宫。 其四：宫女还金屋，将眠复畏明。入春轻衣好，半夜薄妆成。拂曙朝前殿，玉墀多佩声。 其五：朝日照绮窗，佳人坐临镜。散黛恨犹轻，插钗嫌未正。同心勿遽游，幸待春妆竟。
赵殿成《王右丞集笺注》	扶南曲歌词五首	其二：堂上青弦动，堂前绮席陈。齐歌卢女曲，双舞洛阳人。倾国徒相看，宁知心所亲。 其三：香气传空满，妆华影箔通。歌闻天仗外，舞出御楼中。日暮归何处，花间长乐宫。 其四：宫女还金屋，将眠复畏明。入春轻衣好，半夜薄妆成。拂曙朝前殿，玉墀多佩声。 其五：朝日照绮窗，佳人坐临镜。散黛恨犹轻，插钗嫌未正。同心勿遽游，幸待春妆竟。
陈铁民《王维集校注》	扶南曲歌词五首	其二：堂上青弦动，堂前绮席陈。齐歌卢女曲，双舞洛阳人。倾国徒相看，宁知心所亲。 其三：香气传空满，妆华影箔通。歌闻天仗外，舞出御楼中。日暮归何处，花间长乐宫。 其四：宫女还金屋，将眠复畏明。入春轻衣好，半夜薄妆成。拂曙朝前殿，玉墀多佩声。 其五：朝日照绮窗，佳人坐临镜。散黛恨犹轻，插钗嫌未正。同心勿遽游，幸待春妆竟。
《乐府诗集》	扶南曲五首	其二：堂上清弦动，堂前绮席陈。齐歌卢女曲，双舞洛阳人。倾国徒相看，宁知心所亲。 其三：香气传空满，妆华影箔通。歌闻天仗外，舞出御筵中。日暮归何处，花间长乐宫。 其四：宫女还金屋，将眠复畏明。入春轻衣好，半夜薄妆成。拂曙朝前殿，玉除多佩声。 其五：朝日照绮窗，佳人坐临镜。散黛恨犹轻，插钗嫌未正。同心勿遽游，幸得春妆竟。

从上表所列看出，第一首五种版本没有差别，其他四首自宋代以来所有别集一致，清编《全唐诗》也与之一致，只有《乐府诗集》每一首文字上都有不同。这再一次证明《乐府诗集》编纂主要取材于乐府《歌录》，而非诗人别集。《乐府诗集》是一个特殊的诗歌留存系统，后人整理宋前

诗歌时可以参考，但不能轻易据之改动文字。同理，整理《乐府诗集》时也不应该据传世别集改动其中作品。

这五首诗写宫女日常生活和心理活动。宫女大概属于梨园弟子，平日生活是给皇帝表演歌舞。其一写宫女春睡中被同伴叫醒，因为“中使”已经催促，须早早起来伺候君王。其二写堂上表演歌舞，歌有《卢女曲》。《乐府诗集》解题引《乐府解题》曰：“卢女者，魏武帝时宫人也，故将军阴升之姊。七岁入汉宫，善鼓琴。至明帝崩后，出嫁为尹更生妻。梁简文帝《妾薄命》曰：‘卢姬嫁日晚，非复少年时。’盖伤其嫁迟也。”[①] 宫女卖力表演，心里想着是否被君王看重。其三写宫女早上化妆，白天歌舞，晚上休息，心中黯然神伤。《乐府诗集·近代曲辞》收有《祓禊曲三首》，其三云：“何处堪愁思，花间长乐宫。君王不重客，泣泪向春风。”[②] 似可作为该诗注解。《祓禊曲三首》未标明作者，或就出自王维之手。其四写回宫休息，但睡不踏实，担心明早迟到，半夜就画好了妆。其五写宫女晨起化妆，没等画好同伴就开始催促，于是央求同伴稍稍等待。上述所写是典型宫体题材：少女思春，尽态极颜，希冀恩宠。只要翻开齐梁到初唐诗歌就会看到很多似曾相识之作。如萧纲《美人晨妆诗》：“北窗向朝镜，锦帐复斜萦。娇羞不肯出，犹言妆未成。散黛随眉广，燕脂逐脸生。试将持出众，定得可怜名。”李百药《火凤辞》二首其二：“佳人靓晚妆，清唱动兰房。影入含风扇，声飞照日梁。娇嚬眉际敛，逸韵口中香。自有横陈分，应怜秋夜长。”

扶南乐是外来音乐，曲目总该有些异域色彩，这五首歌辞却全然没有，说明时至盛唐扶南乐已经没有固定表演曲目。初唐十部乐表演有很强的仪式性，而到玄宗手里都成了娱乐音乐，扶南乐没有列入十部乐，成为娱乐性乐曲毫不奇怪。从王维这五首歌辞看，《扶南曲》已经完全娱乐化。陈铁民先生《王维集校注》将这五首诗列入未编年部分，愚意以为在王维任太乐丞期间创作可能为最大。王维是宫廷诗人，顺着齐梁以来宫廷诗人创作传统写这种歌辞，实属自然之事。南朝宫体诗多为单首，王维所作为多首，记述宫女生活各种场景，既有宫体（诗）特点，又有宫词特点，可

① （宋）郭茂倩编、聂世美、仓阳卿校点《乐府诗集》第七十三卷，上海古籍出版社，1998，第783页。

② （宋）郭茂倩编、聂世美、仓阳卿校点《乐府诗集》第八十卷，上海古籍出版社，1998，第847页。

以看作宫体诗向宫词之过渡。自从王建开始，诗人写作宫词，动辄百首，蔚为大观，而溯其渊源，王维这五首歌辞是不能漏掉的。

三　王维《扶南曲五首》何以被列为新乐府

学界长期以来认为新乐府不入乐，有学人因此主张取消这类乐府。这五首倚曲而作，具有音乐形态，却被郭茂倩列入新乐府辞，郭茂倩是否弄错了呢？其实郭茂倩没有错误，是人们把郭茂倩新乐府定义搞错了。郭茂倩在新乐府辞叙论中给新乐府下了一个明确定义："新乐府者，皆唐世之新歌也。以其辞实乐府，而未常被于声，故曰新乐府也。"[①] 问题就出在"未常被于声"上，几乎所有人都把"未常被于声"理解为不入乐。其实"未常被于声"意思很清楚，不是不入乐，而是不经常入乐。新乐府之"新"，既相对"旧"而言，又相对"常"而言。"被于声"，是指被之管弦，即付诸表演。乐府曲目确实有"常行用者"和"不经常行用者"。如《旧唐书·音乐志》就把"常行用者"当作标准收录雅乐歌辞。《旧唐书·音乐志三》云："（开元）二十五年，太常卿韦绦令博士韦逌……，铨叙前后所行用乐章……今依前史旧例，录雅乐歌词前后常行用者，附于此志。"[②] 郊庙乐曲仪式性强，歌辞相对稳定，尚有不常行用者，其他乐章行用稳定性就更差了。《扶南曲》不齿于乐部，也就不可能经常行用，郭茂倩将王维《扶南曲五首》划入新乐府辞，是再正常不过的事情了。

关于新乐府音乐形态，郭茂倩新乐府辞叙论在给新乐府下定义之前特意做了说明："凡乐府歌辞，有因声而作歌者，若魏之三调歌诗，因弦管金石，造歌以被之是也。有因歌而造声者，若清商、吴声诸曲，始皆徒歌，既而被之弦管是也。有有声有辞者，若郊庙、相和、铙歌、横吹等曲是也。有有辞无声者，若后人之所述作，未必尽被于金石是也。"[③] 郭茂倩列举了乐府辞乐结合四种情况：旧乐旧辞，旧声新辞、新声新辞、无声新辞。其中旧乐旧辞不是新歌，其他三种都是新歌。而旧声新辞、新歌新辞、无声新辞都是新乐府辞音乐形态。王维《扶南曲五首》属于旧声新辞。王维《扶南曲五首》是证明新乐府辞有部分作品能够入乐的有力证据。

---

① 《乐府诗集》第九十卷，上海古籍出版社，1998，第 955 页。

② 《旧唐书》第三十卷，中华书局，1975，第 1089 页。

③ 《乐府诗集》第九十卷，上海古籍出版社，1998，第 955 页。

《饮马长城窟行·青青河畔草》诗本义新考

冉魏华

（广州，中山大学中文系，510275）

摘　要：《青青河畔草》以青草起兴，隐喻思妇春情萌动，思妇之“梦”与“性”相关，暗示思妇期待丈夫早日归来欢会。“枯桑”源自《焦氏易林》，指思妇，注家或未明其源，或误以为指远行在外的良人。“谁肯相为言”句当从《艺文类聚》作“谁肯相与言”，源自《郑风·狡童》，暗含着思妇对“性”的期待，传达出思妇渴望良人早日归来与己欢会的心声。两者虽一字之差，而诗义判若霄壤。“客从远方来”所遗“双鲤鱼”不是用木头制成的鱼形书函，更不是可吃的真鱼，而是写在布帛上的鲤鱼形书信，是“配偶”的隐语。夫妻间的“尺素书”本身就秘而不宣地蕴含着思妇对良人情爱的期盼。

关键词：《青青河畔草》　春梦　枯桑　相与言　双鲤鱼

作者简介：冉魏华，男，贵州德江人，现为中山大学中文系2015级博士研究生，黔南民族师范学院副教授。主要从事先秦两汉文学研究，发表论文《从汉代屈原论争看汉代学术观念的变迁》等。

今存《饮马长城窟行·青青河畔草》（下引径言《青青河畔草》）最早见于《文选》卷二十七，未署名，题作“古辞”，《乐府诗集》《艺文类聚》《太平御览》均曾引录，亦未署名，唯《玉台新咏》署名为蔡邕。吴兢《乐府古题要解》云：“古词：‘青青河畔草，绵绵思远道。’伤良人流宕不归”①，认

---

① 吴兢：《乐府古题要解》，王大鹏等编《中国历代诗话选》（一），岳麓书社，1985，第34页。

为诗歌主旨是思妇想念远行在外的丈夫，学界目为共识。该诗历来受到广泛重视，许多作品选均曾选录该诗。笔者认为尚有继续探讨的必要，遂不揣谫陋，名曰“新考”，不当之处，祈请方家、前辈批评指正。

为方便行文，引录全诗于下：

> 青青河畔草，绵绵思远道。远道不可思，夙昔梦见之。梦见在我傍，忽觉在他乡。他乡各异县，展转不可见。枯桑知天风，海水知天寒。入门各自媚，谁肯相为言。客从远方来，遗我双鲤鱼。呼儿烹鲤鱼，中有尺素书。长跪读素书，书上竟何如。上有加餐食，下有长相忆。[①]

一 诗歌首八句以青草起兴，隐喻思妇春情萌动，思妇之“梦”与“性”相关，暗示思妇期待丈夫早日归来与己欢会

诗歌首四句，李善注云：“言良人行役，以春为期，期至不来，所以增思。”张铣云：“此谓自春而相思也。”笔者认为，李善注不得其解，而张铣谓“自春而相思”，亦未谙其中之故。古代战争多发生于秋冬季节，所以士兵一般以冬天为归期。最为人熟知者，莫如《小雅·采薇》“昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏”句，《小雅·出车》亦云“昔我往矣，黍稷方华。今我来思，雨雪载途”。“凉秋九月，塞外草衰”（李陵《答苏武书》），而此时正是南方秋收时节，因此胡人常在此时南下抢劫。《史记·匈奴列传》载降将中行说云：“汉使无多言，顾汉所输匈奴缯絮米糵，令其量中……且所给备善则已；不备，苦恶，则候秋孰，以骑驰蹂而稼穑耳。”[②] 在这种情况下，汉朝不得不屡次出兵抗击匈奴。也有某些将军主动出击以赎罪的情况。《资治通鉴·汉纪三十九》“汉孝和皇帝上·永元元年”载：“窦宪将征匈奴，三公、九卿诣朝堂上书谏……侍御史鲁恭上疏曰：‘国家新遭大忧（引者按：指章帝新丧）……今乃以盛春之月兴发

---

① 萧统编、李善等注《六臣注文选》，中华书局，1987，第511页。下引俱同，不再出注。

② （汉）司马迁：《史记》，中华书局，1959，第2901页。

军役，扰动天下以事戎夷，诚非所以垂恩中国，改元正时，由内及外也’。”[①] 可见，“盛春之月兴发军役”是有违常理的，遭到了正直士大夫的强烈反对。古代中原国家一般不在春天发动战争，盖源于“春生”之训，《礼记·月令》对此曾有详细记载，兹不赘述。因此，李善云“以春为期”与史实明显不符。这几句盖谓良人行役在外，以冬天为归期，但冬去春来，良人依然未归。此时万物孵萌，春水之畔青草蓬生，思妇睹物思情，春心萌动，期盼良人归来相会，竟至“夙昔梦见之”[②]。汉乐府民歌中的同例之作较多。如《冉冉孤生竹》：“伤彼蕙兰花，含英扬光辉。过时而不采，将随秋草萎。”署名苏武的《留别妻一首》概叹“行役在战场，相见未有期”，于是互勉“努力爱春华，莫忘欢乐时”，均可见春草、春花与思妇之春思有关。但近年来出版的作品选却不作解释，如北京大学中国文学史教研室编的《两汉文学史参考资料》云：“植物少壮时的颜色。”[③] 朱东润先生主编的《中国历代文学作品选》只解释“青青”云：“野草盛时的颜色，”[④] 野草盛时到底是春天还是夏天，说得较为模糊。袁行霈先生主编的《中国文学作品选注》不注[⑤]（按：上述三种作品选的影响较大，故本文举例以该三种为主，为方便行文，下文分别简称“北大注本”“朱注本”“袁注本”）。

诗歌接着写思妇梦见良人：“远道不可思，夙昔梦见之。梦见在我旁，忽觉在他乡。”大概由于该四句较易理解，注家关注甚少。笔者认为，该“梦”在诗歌中至为关键，进行深入探究，有助于深刻理解全诗。

《尔雅·释训》云：“梦梦，讻讻，乱也。”[⑥]《说文》：“梦，不明也。从夕，瞢省声。”段注：“按故训释为乱，许云不明者，由不明而乱也。以

---

① （宋）司马光：《资治通鉴》，岳麓书社，1990，第538页。

② 刘毓庆先生认为女子在春水之畔的“性放荡”是由上古时代长期的性隔离、性压抑突然获得释放导致的。参见刘毓庆《中国文学中水之神话意象的考察》，《文艺研究》1996年第1期。[笔者按：张若虚《春江花月夜》“昨夜闲潭梦落花，可怜春半不还家”，“春半不还家”亦当作如此解。闻一多先生认为《春江花月夜》“向前替宫体诗赎清了百年的罪”，是“诗中的诗，顶峰上的顶峰”，（《宫体诗的自赎》）正说明《春江花月夜》实质上仍是一首宫体诗，与《青青河畔草》一脉相承。]

③ 北京大学中国文学史教研室编《两汉文学史参考资料》，中华书局，1962，第521页。

④ 朱东润：《中国历代文学作品选》（上编），上海古籍出版社，2008，第245页。

⑤ 袁行霈：《中国文学作品选注》（第一卷），中华书局，2007，第415页。

⑥ （汉）郑玄等：《十三经古注·尔雅》，中华书局，2014，第2204页。

其字从夕，故释为不明也，梦之本义为不明。”[①] 可见，“梦”之本义为不明，而《说文》以“不明”释“梦”，又云“瞢省声”，实质上“梦”与“瞢”相通。其区别盖在“梦”从夕、“瞢”从目。前者为自然界之不明，后者为视觉之不明[②]。“梦”的本义为天色昏暗不明，但其今义，盖谓睡眠时脑海中呈现某一情景，而人睡眠需闭上眼睛，闭眼则不明，夜晚则目不明。可见，“梦”的《说文》义虽然与今义有一定关联，但区别较大。《列子·周宣王》云：“神遇为梦，形接为事。故昼想夜梦，神形所遇。”[③]《康熙字典》释“梦”云：“觉之对，寐中所见事形也”[④]，《列子·黄帝》《康熙字典》所云正与“梦”的今义相符。我们将“青青河畔草”以下几句与《黄帝》篇及《康熙字典》进行比照，前者可谓后者的注脚：“青青河畔草，绵绵思远道”，诗人触物兴怀，是为“昼想”；“昼想”不成，便“夙昔梦见之”[⑤]，是为“夜梦”：“梦见在我旁，忽觉在他乡。”

思妇为何要在春意盎然中梦见良人呢？弗洛伊德说“梦的元素本身并不重要，他们不是梦者原有的思想，只是一种替代。梦的本意则如同隐藏在过失背后的意图”[⑥]，思妇“梦见在我旁”只是一种替代，而其本意则含有期盼丈夫早日归来与己欢会的意图。梦与性的关系，弗洛伊德在《精神分析引论》中曾作过比较深入的探究，兹不赘述。中国古代文献中也有梦与性相关的大量例证。《左传·宣公三年》：“郑文公有贱妾曰燕姞，梦天使与己兰……既而文公见之，与之兰而御之……生穆公，名之曰兰。”所谓“御”，正是君王与女子交欢之隐语。《礼记·月令》：“（仲春之月）玄鸟至之日，以太牢祀于高禖。天子亲往，后妃帅九嫔御，乃礼天子所御。”蔡邕《独断》：“御者，进也。凡衣服加于身、饮食入于口、妃妾接于寝皆曰御。”[⑦] 宋玉《高唐赋》所载楚怀王与巫山神女交欢之事有着非常明显的性隐喻。如“春”与“梦”合成“春梦”，则直接与“性”相关。白居易

---

① （清）段玉裁：《说文解字注》，上海古籍出版社，1988，第315页。

② 按：《说文》：“瞢，目不明也”。又，《楚辞·天问》：“冥昭瞢暗，谁能极之”，则“瞢”亦可借指自然界之不明。

③ 陈明校点《列子》，上海古籍出版社，2014，第87页。

④ 张玉书等编《康熙字典》，上海书店，1985，第265页。

⑤ 按：夙，五臣作宿。李善注引《广雅》曰：“昔，夜也。”

⑥ 弗洛伊德著《精神分析引论》，张堂会编译，北京出版社，2007，第37页。

⑦ （汉）蔡邕：《独断》，商务印书馆，1936，第6页。关于“御”，可参阅黄维华《“御”的符号意义及其文化内涵》，《吴中学刊》1994年第2期。

《花非花》："花非花，雾非雾。夜半来，天明去。来如春梦几多时？去似朝云无觅处。"王汝弼先生认为本词主题是咏官妓①，李正光先生则认为追忆的是"和一个美丽女子邂逅欢会的情景"②。宋代张先曾仿照该词作《御街行》，写男女欢会之事，说明张先深谙其中寓意。杨慎云："白乐天之词……予独爱其《花非花》一首……盖其自度之曲，因情生文者也。'花非花，雾非雾'，虽《高唐》、《洛神》，奇丽不及也。"③ 杨氏认为《高唐》《洛神》不及《花非花》"奇丽"，有夸大后者之嫌，但明确将三者进行比较，而《高唐》《神女》均写邂逅女子之事，因此至少在杨慎看来，白氏《花非花》亦为邂逅女子之作。因此，《花非花》中的"春梦"，其性隐喻自不待言。岑参《春梦》："洞房昨夜春风起，遥忆美人湘江水。枕上片时春梦中，行尽江南数千里。"学界或认为"通过春夜梦游，反映好友间的深切思念"④，或认为"如非思友，便是忆内之作"⑤。笔者认为，该诗追忆的是与某位女子的密约之欢。理由有三：其一，古人为诗以念好友，常于其标题中明言其人，考今存《岑参集》目录即可洞见。但本诗在《文苑英华》中也仅题作"春夜所思"，并未标明友人姓名。其二，"洞房"，明抄本、吴校本作"洞庭"，陈铁民、侯忠义二先生校注云："疑涉下句'湘江水'而误。"⑥ 此说可信，但其释为"深屋"则不合诗歌本意，或者未明白诗人是以当前居住之深屋象征曾经与女子欢会的幽闭场所。司马相如《子虚赋》："夷嵕筑堂，累台增成，岩窔洞房。"颜师古注"岩突洞房"云："于岩穴底为室，若龟突然，潜通台上。"⑦ 又，《广雅》："洞，深也。"这大概就是注家释为"深屋"的依据所在。今考诸文献，"洞房"盖出自《楚辞・招魂》："姱容修态，絙洞房些。"王逸云："房，室也。言复有美好之女，其貌姱好，多意长智，群聚罗列，竟识洞达，满于房室也。"⑧ 审读《招魂》可知，这个"洞房"已具有"两性合欢场所"的意蕴。唐诗中，颇有用"洞房"指代男女合欢之处所者。如乔知之《倡女

① 王汝弼：《白居易选集》，上海古籍出版社，2012，第314页。
② 李正光：《白居易〈花非花〉一诗考辨》，《山西大学学报》1993年第3期。
③ 唐圭璋：《词话丛编（第一册）》，中华书局，1986，第427页。
④ 中国社会科学院文学研究所编《唐诗选（上）》，人民文学出版社，1978，第213页。
⑤ 刘开扬：《岑参诗集编年笺注》，巴蜀书社，1995，第260页。
⑥ （唐）岑参著、陈铁民、侯忠义校注《岑参集校注》，上海古籍出版社，1981，第124页。
⑦ （汉）班固撰、颜师古注《汉书》，中华书局，1962，第2558页。
⑧ （宋）洪兴祖：《楚辞补注》，中华书局，1983，第205页。

行》:“莫吹羌笛惊邻里,不用琵琶喧洞房”等。其三,“遥忆美人”,明抄本、吴校本、《全唐诗》作“故人尚隔”,陈铁民、侯忠义二先生引范成大诗《湘阴桥口市别游子明》,校注云:“疑‘故人尚隔’系后人所改”①,可见岑参诗原作“遥忆美人”,而其主旨正是“遥忆美人”。这“美人”可能是某位与作者欢会过的湘江美人,作者身处北方寓所,春日夜风拂来,荡起绵绵情思,曾经的欢会化作枕上春梦,越过关山万重,直抵江南。《红楼梦》中“贾宝玉神游太虚幻境”,“柔情缱绻,软语温存,与可卿难解难分”,是梦与性关联的直接证据。可见,梦尤其是春梦与性之间的关系紧密,以此言之,《青青河畔草》可谓思妇怀念良人的春梦诗。笔者言之,旨在佐证下文名曰“新考”耳。

二 “枯桑”源自《焦氏易林》,指思妇。“谁肯相为言”当从《艺文类聚》作“谁肯相与言”,源自《郑风·狡童》,暗含着思妇对“性”的期待

“枯桑知天风”以下四句,李善注云:“枯桑无枝,尚知天风;海水广大,尚知天寒。君子行役,岂不离风寒之故乎?但人入门,咸各自媚,谁肯为言乎?皆不能为言也。”李周翰注云:“知谓岂知也。枯桑无枝叶,则不知天风;海水不凝冻,则不知天寒,喻妇人在家,不知夫之信息,虽有亲戚之家,皆入门而自爱,谁肯相为访问而言者乎?亦喻朝廷食禄之士,各自保己,以为娱游,不能荐于贤才。”

李周翰“亦喻朝廷食禄之士”云云,牵强附会,断不可取。但二李之说各有可取之处,可惜均未明白为诗者初衷。先说“枯桑知天风,海水知天寒”二句。李善云“枯桑无枝,尚知天风;海水广大,尚知天寒”较允,但“君子行役”一句,将枯桑比作行役之君子则不可②。李周翰解“知”为“岂知”,盖谓本句为反问,是说枯桑不知天风,海水不知天寒。但枯桑本谓冬天枯败之桑,谓其不知天风则与诗意明显不符。其下文云“喻妇人在家,不知夫之信息”,可知李周翰已经明白诗歌以枯桑喻妇人,

---

① 《岑参集校注》,第124~125页。

② 按:古诗中上下句常对举,“枯桑”指思妇,则“海水”指行役在外的良人,说详后。

则较为允当。近年来，各注本大多不离二李所云，如北大注本引闻一多先生云："'枯桑'喻夫"[①]，朱注本云："无叶的枯桑也能感到风吹，不冻的海水也能感到天寒，难道我不知道自己的独凄、相思之苦吗？"[②] 袁注本云："枯桑无枝，也对起风有所感知；大海虽然不会结冰，但是也知道天气变得寒冷。那些奔波在外的人，怎能不遭受风寒之苦呢？"[③] 可见，朱注本认为枯桑、海水指代"我"，即思妇，而北大注本、袁注本则认为枯桑、海水指代奔波在外的"良人"。李周翰、朱注本虽已知晓诗歌以枯桑比喻妇人，可惜未解其中之故，而李善注、北大注本、袁注本认为枯桑指行役在外的丈夫，则明显有待商榷。

考诸史籍，"枯桑"当源自《焦氏易林》。《焦氏易林·观·家人》："冬桑枯槁，当风失道。蒙被尘埃，左右劳苦。"王政先生释云："一树华叶凋零，女子红颜衰去，不能再得男夫的恩泽，索居孤伤，悲苦难言；或者夫丧失路，独持门户，操劳不已，自叹犹似冬天的枯桑。"[④] "冬桑"即"枯桑"，暗喻韶华不再、失去夫宠的妇女，与《卫风·氓》以"桑之落矣，其黄而陨"比喻女子年长色衰同。《观·睽》云："过时不行，妄逐王公。老女无夫，不安其居。" "冬桑枯槁"正与"老女无夫"互为表里。又，《履·震》："本根不固，华叶落去。更为孤妪，不得相视"，用花叶凋谢的"本根"暗喻"孤妪"。《大有·大过》："枯树无枝，与子分离，饥寒莫养，独立哀悲"，以无枝可荫的枯树比喻失去子女赡养的母亲。

古籍中屡有圣贤降生于桑之事。《列子·天瑞》："思士不妻而感，思女不夫而孕。后稷生乎巨迹，伊尹生乎空桑。"《吕氏春秋·本味》也具体记载了伊尹生于空桑的传说。所谓"思士不妻而感，思女不夫而孕"，实为上古群婚之遗留。《山海经·大荒东经》："有司幽之国。帝俊生晏龙，晏龙生司幽，司幽生思士、不妻，思女，不夫。"郭璞注："言其人直思感而气通，无配合而生子。此庄生所谓白鹄相视，眸子不运而感风化也。"[⑤] "无配合而生子"，正是上古群婚社会中女子与男子自由性交的产物[⑥]。《孔子世家》云"叔梁纥与颜氏女野合而生孔子"，《史记索引》《史记正义》

① 《两汉文学史参考资料》，第528页。
② 《中国历代文学作品选（上编）》，第245页。
③ 《中国文学作品选注（第一卷）》，第415页。
④ 王政：《〈周易〉和〈焦氏易林〉婚配生殖喻象摭论》，《周易研究》1999年第1期。
⑤ （晋）郭璞注、毕沅校《山海经注》，上海古籍出版社，1989，第105页。
⑥ 参见蔡俊生《论群婚》，《中国社会科学》1983年第1期。

为孔子讳，迂曲作解，学界已辨其妄。[1] 此处之“野合”正是野外结合之意，今人辨之甚详[2]，其野合之处就是桑林。《史记正义》虽迂曲作解，但其所引《括地志》透露了重要信息：“女陵山在曲阜县南二十八里，干宝《三日纪》云：‘徵在生孔子空桑之地，今名空窦，在鲁南山之空窦中’。”[3] 可见，“叔梁纥与颜氏女野合而生孔子”这一说法不是空穴来风。桑树与女性的生育密切相关，因而也指女性。后世文献中还遗留着用“空桑”指非父母亲生、来历不明者。如《旧唐书·傅奕传》：“萧瑀非出于空桑，乃遵无父之教。”宋濂《金华张氏先祀记》：“人非空桑而生，孰不本之于祖者?”

桑林是圣贤的降生之地，也是男女自由欢会之所。《诗经》描写男女在桑林中野合欢会之例很多，如《鄘风·桑中》《小雅·隰桑》《魏风·十亩之间》《魏风·汾沮洳》等。《墨子·明鬼》：“燕之有祖，当齐之社稷，宋之有桑林，楚之有云梦也，此男女所属而观也。”[4]《汉书·地理志下》：“卫地有桑间濮上之阻，男女亦亟聚会，声色生焉。”[5] 男女桑林之欢逐渐演化出《秋胡戏妻》《陌上桑》等采桑女故事[6]。枯桑、空桑、桑林均与女性或两性交合有关。《诗经》中还有“女桑”，《豳风·七月》：“蚕月条桑，取彼斧斨。以伐远扬，猗彼女桑。”郑玄笺：“女桑，少枝长条不枝落者，束而采之。”[7] 朱熹《诗集传》：“取叶存条曰猗。女桑，小桑也。小桑不可条取，故取其叶而存其条，猗猗然尔。”[8] 春和景明之时，桑树长

---

① 参见张立华《孔子父母“野合”及〈檀弓〉真伪考辨》，《古籍整理研究学刊》1997年第1期。张先生虽认同“野合”乃“男女私奔”苟合，但又否认“孔子父母野合”之事，云：“既然孔子并非不知其父之墓，那么史迁所谓‘母讳之也’自然也就成了无本之木；而孔子父母‘野合’之说亦太史公‘想当然而已’，纯属子虚乌有”。笔者认为，从逻辑上看，张氏所云只能证明《史记》对《礼记》的误解和引用，而不能作为否定“孔子父母野合”的证据。其后文引钱谦益、钱锺书说法论证“鸿门宴”系想象之辞，仍不能作为否定“孔子父母野合”的直接证据。《史记》可能确有想象之辞，但不能论证A为必然，推而广之，B、C、D等或然亦为必然。如此，我们就没法相信《史记》了。

② 陈以凤：《“野合而生孔子”再解读》，《兰台世界》2012年第3期。

③ 《史记》，第1906页。

④ 墨子著、曹海英译注《墨子》，北方文艺出版社，2013，第143页。

⑤ 《汉书》，第1665页。

⑥ 参见陈庆纪《论中国古代文学的桑意象》，《大连理工大学学报》2001年第2期。

⑦ （清）阮元：《十三经注疏》（上册），中华书局，1980，第390页。

⑧ （宋）朱熹：《诗集传》，岳麓书社，1989，第102页。

出柔嫩的枝条，远扬于树梢，采桑女不能采摘，故取彼斧斨以伐之。枚乘《七发》："女桑河柳，素叶紫茎。""女桑"与"河柳"并列，沐于春风，素叶紫茎，生气勃发。因此，女桑即春天长出不久的嫩枝，与"冬桑""枯桑"恰好相反。

总之，《青青河畔草》中的"枯桑"一词当源自《焦氏易林》，暗喻不得夫君润泽的思妇，李善注、袁注本及其他认为指行役在外的丈夫的说法都不尽准确。

接下来谈"入门各自媚，谁肯相为言"句。李善云"但人入门，咸各自媚，谁肯为言乎？皆不能为言也"，李周翰云"虽有亲戚之家，皆入门而自爱，谁肯相为访问而言者乎？"按照二李之说，此二句意谓别人各自回家相互亲爱，谁能告诉我丈夫的信息呢？近年来注家在理解到底是谁"入门各自媚"时颇有歧义，如北大注本云："'入门'犹言'回家'，主语是指从远方归来的其他的人。"[①] 朱注本云："以上两句说，从远方回家的邻人，各爱自家的人，有谁肯替我捎个信儿呢？"[②] 袁注本云："各人都只是关爱自己喜欢的人，谁肯为我捎去思念呢？"[③] 笔者认为，当从李善之说，这"入门"之人非专指从远方归来的邻居，而是泛指邻居。清人王尧衢《古唐诗合解》云："人无别离，入门各自为悦耳，岂知怀远之苦，不可与之言哉。"[④] 王氏此解最得诗歌要义，只可惜其未知"不肯相为言"的深刻含义。

前贤对"言"字曾下过不少功夫，如清人胡绍煐《文选笺证》引王念孙云："言即问也，谓谁肯相为问也。《尔雅》曰：'讯，言也'。《广雅》曰：'言，问也'……皆古人谓问为言之证。"[⑤] 胡绍煐引王念孙训"言"为"问"，实质上是申明李善、李周翰之说，朱注本、袁注本均袭此解。笔者认为，前贤训"言"为"问"，从文字训诂本身来看，可谓确解，但仍未明白"相为言"的隐喻义[⑥]，理由如下。

---

① 《两汉文学史参考资料》，第529页。

② 《中国历代文学作品选》（上编），第245页。

③ 《中国文学作品选注》（第一卷），第415页。

④ 王尧衢：《古唐诗合解》，岳麓书社，1989，第20页。

⑤ 胡绍煐：《昭明文选笺证》（第十二册），江苏广陵古籍刻印社，1982，第19页。

⑥ 诚然，我们的研究首先离不开对文字的准确理解，否则游谈无根。但我们不能裹足于汉字的文字学意义，而应该结合历史观念、文学体裁等，具体问题具体分析，挖掘"温柔敦厚"诗教下文本自身的真实含义。

《艺文类聚》四一《乐部一·论乐》引此句时作“谁肯相与言”[①]，为我们提供了线索。其上句为“入门各自媚”，思妇艳羡邻居入门恩爱，于是自语“谁肯与我说说话呢”，因而《艺文类聚》所引契合古诗的对偶、互文原则，作“相为言”则背离诗歌本义[②]。这两句本为对举，一句言人，一句言己，若理解为捎信，可能涉下句“客从远方来”而误，较之“与我说说话”很不妥当。

思妇为何自语“谁肯相与言”呢？笔者认为其中蕴含更深寓意。考镜源流，“谁肯相与言”当源自《郑风·狡童》：

> 彼狡童兮，不与我言兮。维子之故，使我不能餐兮。
> 彼狡童兮，不与我食兮。维子之故，使我不能息兮。

“谁肯相与言”与“不与我言”，极其神似。如果单以此条作证，似属巧合。但本诗还有化用《诗经》其他篇目者，如下句“呼儿烹鲤鱼”，“烹鲤鱼”显系化用《桧风·匪风》“谁能烹鱼”句。清人胡绍煐云：“此即《桧·匪风》‘谁能烹鱼’，以兴怀我好音之意，故古诗借以为喻。”[③] 近人黄节《汉魏乐府风笺》亦云：“《诗·桧风》：‘谁能烹鱼，溉之釜鬵。谁将西归？怀之好音。’烹鱼得书，古辞借以为喻。”[④] 两者所指相同。

无独有偶，汉乐府民歌中，同属古辞的《枯鱼过河泣》也化用《诗经》。该诗云：“枯鱼过河泣，何时悔复及。作书与鲂鱮，相教慎出入。”诗歌化用《诗经》者有二：其一，《王风·中谷有蓷》：“有女仳离，啜

① 吴冠文、谈蓓芳、章培恒《玉台新咏汇校》在该诗《校记》注五中云：“‘相为’，《文选》作‘为相’，《类聚》作‘相与’”［吴冠文、谈蓓芳、章培恒：《玉台新咏汇校》（上册），上海古籍出版社，2014，第73页］。笔者按：今本《文选》作“相为”，见《六臣注文选》，中华书局，1987。据《玉台新咏汇校》“本书校勘凡例”，其所引《文选》为奎章阁藏六臣注本，韩国1983年影印本。

② 欧阳询主纂的《艺文类聚》成书于高祖武德七年（624），而李善上表《文选注》于高宗显庆三年（658），吕延祚表进《集注文选》于开元六年（718），从校勘学上来说，当以早出者最接近诗歌原貌。

③ （清）胡绍煐：《昭明文选笺证》（第十二册），第19页。

④ 黄节：《汉魏乐府风笺》，中华书局，2008，第50页。笔者按：黄先生又云：“‘何时悔复及’，谓不慎出入，至为人所得，已无及悔之时也。”从其“至为人所得”一句来看，则黄氏亦未明白女子以枯鱼自喻。

其泣矣。啜其泣矣，何嗟及矣”，故黄节《汉魏乐府风笺》引用《王风·中谷有蓷》作解，可谓正解[1]。其二，《诗经》中有三处“鲂”、“鲔”连用，分别见于《齐风·敝笱》《小雅·采绿》《大雅·韩奕》，且均与两性有关，“鲂”字单独出现五处，分别见于《周南·汝坟》《齐风·敝笱》《陈风·衡门》《豳风·九罭》《小雅·鱼丽》，是两性的隐语，“鲔”则没有单独出现的情况[2]。《枯鱼过河泣》中的“鲂鲔”与《诗经》中的“鲂鲔”有关。将《枯鱼过河泣》与《中谷有蓷》进行比较，我们发现两诗的主旨亦同。学者普遍认为《王风·中谷有蓷》是弃妇的哀念之辞，则《枯鱼过河泣》一诗，弃妇自比枯鱼，劝诫其他女子（“鲂鲔”）慎重对待婚姻（“相教慎出入”），与《卫风·氓》“于嗟女兮，无与士耽”异曲同工。因此，笔者认为《青青河畔草》化用《诗经》，不管从诗歌本身来说，还是其他例证，都有较为充实的文献依据。

此处需要顺便说明一点，《枯鱼过河泣》中弃妇自比枯鱼，则以水比男，后文所引《管子·小问》中的宁戚“浩浩”“育育”之叹，育育为鱼，为女，浩浩为水，为男，恰好可证本文前面云“枯桑”指思妇，“海水”指行役在外的良人，所言不舛。后世以红颜祸水指代女性，可能是对水意蕴的扭曲和变异，对此问题，或有深究的必要（或许，“红颜”“祸水”非并列关系，而是动宾结构，水为宾语。从古代诗歌的水意象、河意象如牛郎织女故事等方面深究之，或许是个饶有兴味的话题，此姑不表）。

《狡童》之旨，《毛诗序》云：“刺忽也，不能与贤人图事，权臣擅命也”[3]，后世多不取。朱熹《诗集传》云：“此亦淫女见绝而戏其人之词。言悦己者众，子虽见绝，未至于使我不能餐也。”[4] 朱熹所云虽不尽合诗本义[5]，但其解为淫诗，实质上就是情诗，却是一大发明。

---

① 《汉魏乐府风笺》，第258页。

② 叶修成、梁葆莉：《〈诗经〉中“鲂”“鲔”索解》，《汉字文化》2007年第5期。

③ 阮元：《十三经注疏》（上册），第342页。

④ 《诗集传》，第61页。

⑤ 如方玉润《诗经原始》即诘难朱熹云：“不惟‘未至’之义，诗无其文，即悦己之众，诗亦并无其意，不知何以见为淫女反言以戏其人也？大抵狡童者，佥壬宵小之谓。”方氏将狡童视为佥壬宵小诚然不妥，但确已切中朱子不足。见方玉润《诗经原始》，中华书局，1986，第216页。

闻一多先生《诗经通义》云："古谓性的行为曰食，性欲未满足时之生理状态曰饥，既满足后曰饱"①，其《风诗类钞甲》云："饮食是性交的象征廋语"②，认为《郑风·狡童》中的"食"即是性交的隐语。与其相同者还有：

> 中心好之，曷饮食之。(《唐风·有杕之杜》)
> 彼留子国，将其来食。(《王风·丘中有麻》)
> 朝食与株。(《陈风·株林》)

张启成先生引列维·施特劳斯《野性的思维》云："在一切社会中人们都认为性关系与饮食之间存在着类似性。但不管男人，还是女人，都可占据吃者和被吃者的地位。"③ 但张先生认为《狡童》中的"饮食"未必为隐语。笔者认为，诚然，我们不能将《诗经》中的"食"与"饮食"一概理解为隐语，但此处言狡童"不与我言""不与我食"，导致女子"使我不能餐""使我不能息"，程度逐层加深，正是隐语。孙作云先生云："(《狡童》)是女子向男子挑逗之语，也是谑词。"④ 同在《郑风》的《山有扶苏》也写了"狡童"："山有乔松，隰有游龙。不见子充，乃见狡童"，《褰裳》写道"狂童"："子不我思，岂无他人，狂童之狂也且。"⑤

《山有扶苏》《褰裳》同被朱熹定为"女惑男之词"，现在一般认为两者均为情诗，因此，作为"淫诗"的《狡童》，实质上委婉传达出女子希望与男子交流（与我言）、进而与之发生性关系（与我食）的渴望。

---

① 闻一多：《闻一多全集》(第3册)，湖北人民出版社，1993，第311~312页。

② 《闻一多全集》(第4册)，第473页。

③ 张启成：《诗经研究史论稿》，贵州人民出版社，2003，第250页。但张先生又云："'食'与'饮食'兼有二义，故论述具体《诗经》诗篇时，仍需谨慎辨别……至于《狡童》、《有杕之杜》二首之'食'与'饮食'，则未必为隐语……闻先生对'食'与'饮食'的隐语，略嫌涉及过宽。"见同书第251页。笔者认为，诚然，我们不能将《诗经》中的"食"与"饮食"一概理解为隐语，但此处言狡童"不与我言""不与我食"，导致女子"使我不能餐""使我不能息"，程度逐层加深，正是隐语。

④ 孙作云：《诗经与周代社会研究》，中华书局，1966，第304页。

⑤ 按：笔者怀疑此"狂童"亦当作"狡童"，盖因涉后"狂也且"而误。《郑风·山有扶苏》云"乃见狂且""乃见狡童"，"狂且"与"狡童"并列，未说"狂童"，可资参证。

抛开朱熹作为理学家的立场不论，《狡童》被其斥为“女惑男之词”，实为正解。因此，源出于《狡童》的《青青河畔草》“谁肯相与言”一句，实亦隐喻着思妇期待良人早日归来与己欢会的焦渴心态[①]，“相与言”是诗歌之表象义，“相与食”则是诗歌之隐喻义。我们可从同题为《青青河畔草》的诸篇诗作中找到旁证。如署名为牧乘《杂诗九首》其五《青青河畔草》云：“荡子行不归，空床难独守”，“空床难独守”是“荡子行不归”所导致的。荀昶《拟青青河畔草》云思妇“精爽通寤寐”“寤寐衾帏同，忽觉在他邦”，不管是清醒还是睡着，都渴望与良人“衾帏同”。因此，思妇目睹河畔春草正青，邻人自爱，自比枯桑，渴盼良人早日归来。

闻一多先生的《诗经》研究，尤其是运用文化人类学对《诗经》中的性欲观开展研究，诚如时贤所说：“与男女不沾边的诗，都认为是与性行为有关的诗。凡诗提到的‘食’字、‘饥’字的，都被释为性行为或性反映”[②]，存在着绝对化的倾向。但结合《青青河畔草》《枯鱼过河泣》等诗化用《诗经》来看，闻先生的说法有其合理性。

另外补充说明一点，载于《史记·宋微子世家》的相传为箕子过殷墟时所作《麦秀歌》亦言及狡童：“麦秀渐渐兮，禾黍油油。彼狡童兮，不与我好兮。”学界一般据《史记》说乃箕子“过故殷虚，感宫室毁坏，生禾黍”而作。笔者认为此歌恐非箕子所作，或者即使为箕子所作，亦非表达悯伤殷墟之情，因为“彼狡童兮，不与我好兮”与其悯伤殷墟毫无关系。“不与我好兮”，《尚书大传》作“不我好仇”，而“逑”“仇”互通，如《关雎》“窈窕淑女，君子好逑”，郑玄笺云：“怨偶曰仇。”[③] 因此，不管《史记》作“不与我好兮”也好，《尚书大传》作“不我好仇”也罢，其本义恐与《关雎》相同，因而《麦秀歌》很可能也是和《郑风·狡童》同类的情诗，而被司马迁误解为寄寓黍离之悲的作品。笔者言此，未敢定论，聊作抛砖引玉耳。

---

① 本文非认为“谁”是泛指，亦即思妇期盼任何人都可与之欢会，而是思妇目睹邻人各自恩爱，引发其对丈夫的思情。“谁肯相与言”当是专指，暗含着思妇对良人的责怪抱怨之意。

② 刘毓庆：《闻一多〈诗经〉研究检讨》，《文学评论》2012年第6期。

③ 《十三经》，上海书店出版社，1997，第156页。

三 “双鲤鱼”指写在布帛上的鲤鱼形书信，隐喻“配偶”，不是用木头制成的鱼形书函，更不是可吃的真鱼。“尺素书”本身就秘而不宣地蕴含着思妇对良人情爱的渴望

对诗歌的末八句，学界主要讨论“双鲤鱼”，而忽视了夫妻之间“尺素书”的隐秘性。对于“双鲤鱼”，主要有两种观点：一指用木头刻成鱼形的信函，如朱注本云：“双鲤鱼，放书信的函，用两块木板做成，一底一盖，刻作鱼形。”[①] 袁注本云：“双鲤鱼，指信函。古代书信夹在两片鱼形的木牍中，用泥封住。”[②] 一指真鲤鱼，如六臣之一的吕向云：“遗我双鲤鱼者，深隐之物，不令满泄之意耳，命家童杀而开之，遂得夫书也。”今人杨皑也持类似观点[③]。笔者认为，考察“双鲤鱼”，应以古人的模拟之做作横向的比较，还需考察夫妻间“尺素书”的文体特征。

先谈古人拟作。考诸《玉台新咏》，明显与“客从远方来，遗我双鲤鱼”相似者有如下数篇：

客从远方来，遗我一书札。上言长相思，下言久离别。（卷一《古诗八首》其四）

客从远方来，遗我一端绮。相去万余里，故人心上尔。（卷一《古诗八首》其五）

客从北方来，遗我端弋绨。命仆开弋绨，中有隐起珪。（卷四荀昶《拟青青河畔草》）

客从远方来，赠我鹄文绫。贮以相思箧，缄以同心绳。（卷四谢惠连《代古》）

客从远方来，赠我漆鸣琴。木有相思文，弦有别离音。（卷四鲍令辉《拟客从远方来》）

---

① 《中国历代文学作品选》（上编），第245页。

② 《中国文学作品选注》（第一卷），第415页。

③ 杨皑：《〈饮马长城窟行〉中“双鲤鱼”与“烹鲤鱼”的指意管见》，《华南师范大学学报》2001第6期。

第一句的“书札”，明显指书信。李善注引《说文》曰：“札，牒也。”张铣注曰：“札，笔也，谓书也。”“绮”，李善注引《说文》曰：“绮，文缯也”，五臣无注。“绨”，清吴兆宜注引《汉书·文帝纪》：“赞曰：‘身衣弋绨’”，又引颜师古注，云：“弋，黑色也。绨，厚缯。”[①]“绫”，吴兆宜云：“《晋·卢志传》：‘帝赐志鹄绫袍一领’。鹄、鹤通用。按：《说文》：东齐谓布帛之细者为绫。”[②]“漆鸣琴”，吴兆宜无注。笔者按：《韩非子·说林下》：“文子曰：‘吾尝好音，此人遗我鸣琴；吾好佩，此人遗我玉环’”，可见“鸣琴”即为琴。魏晋南北朝时期，诗人喜欢援琴入诗，据周唯一先生统计，此时期有73人近160多首诗曾出现琴及与琴相关的诗句，或整首诗歌对琴加以歌咏[③]。

可见，第一句指书信，第二、三、四句均指布帛。古代书信一般写在布帛上，因而前四句实质上都与布帛有关，第五句是魏晋南北朝时期常出现的琴意象，因与其他四句迥异，不作讨论。拟作大多用布帛指代书信，因而“双鲤鱼”也当与布帛有关。（唐）李冶《结素鱼贻友人》：“尺素如残雪，结为双鲤鱼。欲知心里事，看取腹中书”，唐人去古未远，明言将尺素结为双鲤鱼状，并未言及木头或者真鱼。胡绍煐《文选笺证》卷二十三引杨慎《丹铅余录·古乐府》：“素尺如残雪，结成双鲤鱼”，云：“据此，知古人尺素结为鲤鱼形也，下云烹鱼得书亦譬况言之。”[④]从诗人拟作及胡绍煐所云可知，“客从远方来”所遗之双鲤鱼，是写在布帛上的、被结成鲤鱼形的书信。我们从拟作中找不到用木头制成鱼形书函的证据，因而朱注本、袁注本均不能成立，而理解为可吃的真鱼则更不可从。

再谈夫妻间“尺素书”的特点。尺素，与尺简、尺牍、尺书、尺纸、尺翰、尺锦等本义相同，均指书信。所不同者，材料异耳，盖尺简用竹，尺牍用木，尺素、尺锦用绢，尺书、尺纸、尺翰用纸。尺素是彼此间传递信息、交流情感的载体，其目的仅在你知我知，不具有公开性，而夫妻间的燕语呢喃更不宜为外人道也。赵树功先生《中国尺牍文学史》引明代王思任《陈学士尺牍引》云：“有期期乞乞，舌短心长，不能言而言之以尺

---

① 徐陵编、吴兆宜注、陈琰删补、穆克宏点校《玉台新咏笺注》，中华书局，1985，第119页。

② 《玉台新咏笺注》，第125页。

③ 周唯一：《琴文化与魏晋南北朝诗歌之表现》，《郑州大学学报》2001年第3期。

④ （清）胡绍煐：《昭明文选笺证》（第十二册），第19~20页。

牍者；有忞忞昧昧，睽违匆遽，不得言而言之以尺牍者；有几几格格，意锐面难，不可以言而言之以尺牍者。”[①] 王氏虽不是专论男女间的尺牍，但正阐明了尺素书的情感的具体指向性和隐秘性。赵先生云：“很多爱的语言，见面后难以启齿，或者即令是启齿了也颠三倒四，远没有以尺牍表达得有条理、热烈、稳妥。拿性这个话题作例子，中国古代的传统礼教，使青年男女在公共场合对此讳莫如深；但食色性也，谁也不能超凡，于是就有了不少在写给情人尺牍中有关性的象征性语言。”赵先生以约翰·葛瑞的性学著作《共枕》为例，介绍一位男士在情书中细致描绘了对情人的性渴望，又不无遗憾地说：“由于传统不一样，我还没在中国的尺牍中发现这样高唱性赞歌的求爱信。”其实，《青青河畔草》正是赵先生所谓高唱性赞歌的作品，只是因含蓄蕴藉而不易被察觉罢了。

这书信何以结成双鲤鱼的形状，且“上言加餐食，下言长相忆”呢？闻一多先生在《说鱼》一文中论证《诗经》中的鱼是“匹偶”或“情侣”的隐语，而打鱼、钓鱼隐喻求偶，烹鱼、吃鱼隐喻合欢或结配。笔者认为，《青青河畔草》中的“双鲤鱼”也是“匹偶”的隐语。为更能直观说明，兹将闻先生所举例子列出一条：

> 《管子·小问》：桓公使管仲求宁戚，宁戚应之曰：“浩浩乎！育育乎！”管仲不知，至中食而虑之。婢子曰：“公何虑？”管仲曰：“……公使我求宁戚，宁戚应我曰：‘浩浩乎！育育乎！’吾不识。”婢子曰：“《诗》有之：‘浩浩者水，育育者鱼，未有家室，而安召我居？’宁子其欲室乎！”

《管子·小问》篇所引之《诗》不见于今本《诗经》，刘向《列女传》卷六《辩通传》曾载本诗，清人王照圆《列女传补注》云：“古有《白水》之诗，逸诗也。”[②] 结合《小问》篇及刘向、王照圆等家所说，可知该诗即使不是《诗经》逸诗，但确为先秦古诗。尹知章注云：“水浩浩然盛大，鱼育育然相与而游其中，喻时人皆得配偶以居其室中，宁戚有伉俪之思，故陈此诗以见意。”[③] 尹氏所云实为确解，宁戚引诗暗示自己尚未婚

① 赵树功：《中国尺牍文学史》，河北人民出版社，1999，第19页。

② （清）王照圆：《列女传补注》，郝氏遗书，光绪八年（1882），卷六。

③ 《管子》（上），商务印书馆，1936，第111页。

配，因而这“鱼”正是配偶的隐语，今俚语“鱼水之欢”形容男女两情相悦，实为上古隐语的遗留。前引《枯鱼过河泣》，弃妇以“枯鱼”自喻，以“鲂鲊”比喻其他女子，亦可为闻先生所云提供佐证。“书函何以要刻成鱼形呢，我从前没有说明，现在才恍然大悟，那是象征爱情的”[①]。因此，“双鲤鱼”象征着思妇和良人之间的爱情。明乎此，各注家释“呼儿烹鲤鱼”句，均未明白其中的真实意蕴。如朱注本云：“指打开书函。‘烹’本作‘煮’讲，用在这里是为了造语生动。”[②] 诗人不说打开书函，而说“烹”，就不仅仅是“造语生动”了，其隐含的意义是：思妇期待良人早日归来与己合欢。

思妇因期待良人早日归来与己欢会之心甚炽，故急切地“长跪读素书”，但书中只见“上有加餐食，下有长相忆”，未见归期。黄节《汉魏乐府风笺》引吴伯其曰：“长跪是重之至，望之深也。‘竟何如’，大失望也。书中绝不道及相见之期，复何望哉！”[③] 深谙诗人之旨。“上有加餐食”，大概正与《古诗十九首·行行重行行》中思妇劝勉自己“弃捐勿复道，努力加餐饭”异曲而同工。其区别在于《行行重行行》中“与君生别离”后“浮云蔽白日，游子不顾返”，而本诗中的夫妻俩虽“辗转不可见”，但情投意合，恩爱绵绵，良人不忘安慰思妇“加餐食”，并勉励“长相忆”。当然，如按照闻一多先生释“吃鱼”的思路，则“上有加餐食”的隐藏意义是：夫妻俩相见后增加云雨欢会之次数。从心理机制方面考察，实为夫妻久别重逢后的补偿，如此解释，似已过甚，然通览全诗，也不无可能。

① 《闻一多全集》（第3册），第235页。
② 《中国历代文学作品选》（上编），第245页。
③ 《汉魏乐府风笺》，第51页。

文献考索



唐玄宗时期宜春院“内人”考论*

曾智安

（石家庄，河北师范大学文学院　050024）

摘　要：唐玄宗时期宫内存在的宜春院“内人”是一个奇特群体。表面上她们隶属于教坊，但在实际运转层面却与教坊乃至于太常寺、梨园等音乐机构多有竞争或冲突。本文指出，宜春院“内人”实则是直接受玄宗掌控的音乐机构，以服务玄宗为主，兼及朝廷的礼乐演出，与朝廷各种音乐机构在职能上既重点互补又整体重叠，这导致它与其他音乐机构之间形成了一种竞争关系。本文据此对唐代音乐机构的设置背景及运转机制有所探讨。

关键词：宜春院　内人　教坊　音乐机构

作者简介：曾智安，男，1976年生，现为河北师范大学文学院教授、博士生导师，主要从事乐府学研究、唐代文学研究。

关于唐代朝廷的音乐组织，历来是学界关注的重点，也是难点。尽管在某些细节方面还存在争议，但学者们通常认为，唐代中央的音乐机构主要由太常寺、教坊、梨园三部分组成，并以此满足当时朝廷及宫内的各种音乐需求①。但对于太常寺、教坊、梨园各机构内部的组织架构、职能范围以及运转机制等问题，如教坊与武德内教坊、开元内教坊、仗内教坊及左右教坊，梨园及梨园新院等，学界却存在诸多不同意见②。其中，唐玄

* 本文为国家社科基金重大招标项目“《乐府诗集》整理与补编（13&ZD110）”的阶段性成果。

① 可参看任半塘《唐戏弄》，上海古籍出版社，2006，第1133~1134页；〔日〕岸边成雄《唐代音乐史的研究》，梁在平、黄志炯译，台湾中华书局，1973；阴法鲁《唐代的乐府艺术》，载《阴法鲁学术论文集》，中华书局，2008，第143页。

② 见柏红秀《唐代宫廷音乐文艺研究》，扬州大学2004年博士学位论文；左汉林《唐代乐府制度与歌诗研究》，商务印书馆，2010；〔加拿大〕王立《欢娱的巅峰——唐代教坊考》，新星出版社，2015。

宗时期宫中存在的宜春院“内人”，无论其所属机构还是具体的运转情况都不十分清晰，但却关涉太常寺、教坊、梨园等众多音乐机构的诸多问题，足以成为深入理解唐代音乐制度及其运转机制的切入口。关于这一点前人似乎关注的不多[①]。故本文试为论之。

一

关于唐玄宗时期宫中宜春院的“内人”情况，以唐代崔令钦所撰《教坊记》的记载最早，也最为集中[②]。该书多次提及这一群体，有时也将其称为“内伎”或“内妓”。宜春院“内人”地位非常尊崇。《教坊记》中多处记载君主对她们的格外恩宠。其中以下面这则材料最为突出：

> 妓女入宜春院，谓之“内人”，亦曰“前头人”，常在上前头也。其家犹在教坊，谓之“内人家”，四季给米。其得幸者谓之“十家”，赐无异等。初，特承恩宠者有十家；后继进者，敕有司：给赐同十家。虽数十家，犹故以“十家”呼之。每月二日、十六日，内人母得以女对；无母，则姊、妹若姑一人对。十家就本落，余内人并坐内教坊对。内人生日，则许其母、姑、姊、妹等来对。其对所如式。[③]

据此可知，宜春院“内人”能够经常接触君主，故而还享有“前头人”的称谓。她们不仅自身待遇丰厚，家属也享有一定特权。其中“特承恩宠者”甚至还得到更多恩待与殊荣。显然，这是一个享有特殊优待的伎人群体。

但就是这样一个地位尊崇的伎人群体，却很可能与当时宫廷中的大多数音乐机构都相处不太和谐。其中冲突最多的应该是教坊。《教坊记》载：

> 凡欲出戏，所司先进曲名。上以墨点者即舞，不点者即否，谓之“进点”。戏日，内伎出舞；教坊人惟得舞《伊州》《五天》，重来迭

① 何光涛曾就唐代宜春院“内人”的来源、地位及结局有所探讨，见其《唐代宜春院“内人”考略》，《宜宾学院学报》2007年第2期。

② 崔令钦撰写此书在安史乱中避地润州之时。参见任半塘《崔氏世次及仕履考略》，载（唐）崔令钦撰、任半塘笺订《教坊记笺订》，中华书局，2012，第39页。

③ （唐）崔令钦撰、任半塘笺订《教坊记笺订》，中华书局，2012，第12页。

去，不离此两曲，余尽让内人也。[①]

所谓“戏日”，是指竞赛之日。《教坊记·序》云：“凡戏辄分两朋，以判优劣，则人心竞勇，谓之‘热戏’。”[②] 但在这种“人心竞勇”的比赛中，教坊只能反复表演《伊州》《五天》两个曲目，其他各曲都让给了“内人”。这显然是一种不平等的竞争。《教坊记》又载：

> 汉武时于天津桥南设帐殿，酺三日。教坊一小儿筋斗绝伦！乃衣以缯彩，梳洗，杂于内妓中。少顷，缘长竿上，倒立，寻复去手。久之，垂手抱竿，翻身而下。乐人等皆舍所执，宛转于地，大呼万岁。百官拜庆。中使宣旨云：“此技尤难！近方教成。”欲以矜异，其实乃小儿也。[③]

这个筋斗绝伦的“小儿”本属教坊，却被伪装成“内妓”，并为后者获得了特别荣誉。不仅如此，在中使的宣旨中，他们还将“小儿”的成绩归功于“内妓”一方的辛苦培养，并“欲以矜异”。这显然是对教坊人才及其业绩的公然掠夺。崔令钦说“其实乃小儿也”，多少带有替教坊主持公道之意。教坊中人对于中使的这种做法，恐怕也不会真心认可。以此而窥全豹，教坊中人对待宜春院“内人”恐怕更多只会是敬而远之。

宜春院“内人”与武德内教坊的关系恐怕也不会多么融洽。《教坊记》载：

> 楼下戏出队，宜春院人少，即以云韶添之。云韶谓之“宫人”，盖贱隶也。非直美恶殊貌，佩琚居然易辨——内人带鱼，宫人则否。平人女以容色选入内者，教习琵琶、三弦、箜篌、筝等者，谓之“挡弹家”。[④]

“云韶”即云韶府，也就是唐高祖武德年间设置的内教坊。《旧唐书·职官志》“内教坊”条载：“武德已来，置于禁中，以按习雅乐，以中官人充使。则天改为云韶府，神龙复为教坊。”[⑤]《新唐书·百官志》“太乐署”

---

① （唐）崔令钦撰、任半塘笺订《教坊记笺订》，中华书局，2012，第27~28页。
② （唐）崔令钦撰、任半塘笺订《教坊记笺订》，中华书局，2012，第1页。
③ （唐）崔令钦撰、任半塘笺订《教坊记笺订》，中华书局，2012，第40页。
④ （唐）崔令钦撰、任半塘笺订《教坊记笺订》，中华书局，2012，，第18页。
⑤ 《旧唐书》第四十三卷，中华书局，1975，第1854页。

条载："武德后，置内教坊于禁中。武后如意元年，改曰云韶府，以中官为使。"[①]《唐会要》"杂录"条载："如意元年五月二十八日，内教坊改为云韶府。"[②] 从如意元年（692）到神龙年间（705~707），内教坊使用"云韶府"名称达十余年之久。《教坊记》称其为"云韶"，可能是习惯使然。当然，也有可能是崔令钦以此将武德内教坊与开元二年（714）新设置的内教坊区分开来[③]。武德内教坊的设立，本来是为了在宫中"按习雅乐"，而且也是"以中官人充使"，其实际地位较之宫外太常寺中的类似机构为高。到开元时期，武德内教坊已经具有百年左右的历史。但在宜春院"内人"面前，云韶府（武德内教坊）的伎人相形见绌，以致被视为贱隶，只有在"楼下戏出队，宜春院人少"的情况下，才会被宜春院"内人"用来救场。而且在平时，她们的待遇较之宜春院"内人"也有明显差别："佩琚居然易辨——内人带鱼，宫人则否"，以至于外人用"宫人"之称将她们与宜春院"内人"区分开来。相对于云韶府"宫人"而言，宜春院"内人"属于新贵，地位也尊崇得多。二者之间恐怕也不会形成多么亲密的关系。

宜春院"内人"与"两院歌人"之间的关系也应该大体如是。《教坊记》又载：

> 凡楼下两院进杂妇女，上必召内人姊妹入内，赐食。因谓之曰："今日娘子不须唱歌，且饶姊妹并两院妇女。"于是内妓与两院歌人更代上舞台唱歌。内妓歌，则黄幡绰赞扬之；两院人歌，则幡绰辄訾诟之。有肥大年长者，即呼为"屈突干阿姑"，貌稍胡者，即云"康大

---

① 《新唐书》第四十八卷，中华书局，1975，第1244页。

② （宋）王溥撰《唐会要》第三十四卷，中华书局，1955，第628页。

③ 玄宗在开元二年设置左右教坊的同时，也在大明宫东邻新设置了内教坊。此后武德内教坊是否继续存在，史无明文，历代学者多有不同看法。实则武德内教坊与开元内教坊的职能并不相同。武德内教坊主要是为了便于在宫中"按习雅乐"，开元内教坊则是与左右教坊同为安置"新声散乐倡优之伎"的场所。二者职能不同，极有可能同时并存。另外，从两个内教坊所处位置来看，武德内教坊位于宫城之内，与宜春院距离较近；而开元内教坊位于蓬莱宫东侧，与宜春院相隔两个坊，距离较远。云韶"宫人"既是补充宜春院"内人"，当是武德内教坊。崔令钦很可能是以"云韶府"指武德内教坊，以之与开元内教坊相区别。王立指出玄宗在开元十二年（724）的诏令中即有以云韶府区分开元内教坊的做法。可参见〔日〕岸边成雄《唐代音乐史的研究》，梁在平、黄志炯译，第49页以及第221页"唐朝长安地方之音乐设施"图，台湾中华书局，1973；〔加拿大〕王立《欢娱的巅峰——唐代教坊考》，新星出版社，2015，第85~86页。

宾阿妹”。随类名之，标弄百端。[1]

黄幡绰为玄宗心腹之人。据文中所载，他对“内妓”与“两院人”的评判，显然不是基于艺术水平，而是二者身份：“内妓歌，则黄幡绰赞扬之；两院人歌，则幡绰辄訾诟之。”黄幡绰的这种评判标准及态度，应该不会为二者之间的关系带来积极影响。另外需要注意的是“两院人”的所指。岸边成雄认为“该两院若与教坊有关，则为宜春院与云韶院”[2]。任半塘认为“两院”或指宜春院与宜春北院，又或指宜春院与内教坊，而以后者更为可能[3]。二人均以宜春院为“两院”之一，其说有一定合理性，但还需作进一步的辨析。

按引文既云“凡楼下两院进杂妇女，上必召内人姊妹入内”，又云“内妓与两院歌人更代上舞台唱歌”，可见此事必发生于以“内人”为中心之宫内，且“楼下两院”与之不远。以此为前提，则“两院”所指，确实最有可能是宜春院、宜春北院或武德内教坊（云韶府）中的两者。兹以岸边成雄所绘“唐朝长安地方之音乐设施”图为准进行说明[4]。

据此图，可知宜春院、宜春北院均在东宫之内，距离宜春院“内人”所在最为接近；武德内教坊虽也处于宫城之内，但距离稍远；而且一般称“云韶府”，而非“云韶院”。其他各音乐机构，如左、右教坊及太乐署等，虽然距离东宫也不算太远，但在宫城之外，自然不可能是“两院”。以“两院”而论，不管是距离还是名称，自当是以宜春院、宜春北院最为符合。

但此则材料中的“两院歌人”肯定不包括宜春院“内人”。这是因为文中所说的“内妓”实际上就是宜春院“内人”[5]。而黄幡绰对其与“两

① （唐）崔令钦撰、任半塘笺订《教坊记笺订》，中华书局，2012，第34页。

② 〔日〕岸边成雄《唐代音乐史的研究》，梁在平、黄志炯译，台湾中华书局，1973，第261页。

③ （唐）崔令钦撰、任半塘笺订《教坊记笺订》，中华书局，2012，第34页。

④ 见〔日〕岸边成雄《唐代音乐史的研究》，梁在平、黄志炯译，台湾中华书局，1973，第221页。

⑤ 岸边成雄认为这里的“内妓”是指两院所进之“杂妇女”，此说无据。按《教坊记》云：“教坊一小儿筋斗绝伦！乃衣以缯彩，梳洗，杂于内妓中。”可见“内人”就是“内妓”。黄幡绰明显偏袒“内妓”，也与宜春院“内人”所受待遇一致。任半塘认为此条材料中“内人”“姊妹”“娘子”“内妓”所指为同一对象。此说大体正确，但略有小误，详见下文关于“姊妹”“娘子”的辨析。相关内容参见〔日〕岸边成雄《唐代音乐史的研究》，梁在平、黄志炯译，台湾中华书局，1973，第262页；（唐）崔令钦撰、任半塘笺订《教坊记笺订》，中华书局，2012，第34页。

大明宫
东内苑
内教坊（开元二年）
仗内教坊（元和十四年以前）
长乐坊（延政坊）
左教坊
仗内教坊（元和十四年）
安兴坊（广化坊）
乐宫院
兴庆宫
光宅坊
右教坊
崇仁坊
乐器商
平康坊
北里
东市
宣平坊
鼓吹局
教坊
东宫
宜春院
宜春北院
西内苑
宫城
内教坊（武德）
掖庭宫
皇城
太乐署
太常寺
梨园
别教院
鼓吹署
太平坊
乐宫院
夹城
西市
梨园（本院）

第一图 唐朝长安地方之音乐设施

图一

院歌人”的态度恰为对立。二者自然不可能为同一对象。但“两院歌人”可能有一部分确实来自宜春院。因为宜春院里并非只有“内人”。《旧唐书·音乐志》载：

> 玄宗又于听政之暇，教太常乐工子弟三百人为丝竹之戏，音响齐发，有一声误，玄宗必觉而正之，号为皇帝弟子，又云梨园弟子，以置院近于禁苑之梨园。太常又有别教院，教供奉新曲。太常每凌晨，鼓笛乱发于太乐署。别教院廪食常千人，宫中居宜春院。[①]

据此，则宜春院除有“内人”外，还居住有大量隶属太常的别教院伎人[②]。这些伎人经常达到千人之数，自当是由太常寺负责选入。她们无论伎艺还是出身，都不可能太高。《教坊记》称她们为“杂妇女”亦在情理之中。“两院”中的另外一院，很可能是宜春北院。《新唐书·礼乐志》载：

> 玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号“皇帝梨园弟子”。宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院。[③]

又《明皇杂录》载：“天宝中，上命宫女子数百人为梨园弟子，皆居宜春北院。”[④] 可见宜春北院亦有大量梨园弟子居住。这些梨园弟子由宫女组成，而且也是达到“数百”的规模。她们的伎艺水平自然也不能与出身于坐部伎的“皇帝梨园弟子”相比，称其为“杂妇女”亦为合理。因此，综合各种情况，此则材料中所谓的“两院歌人”最可能是指居于宜春院的太常别教院伎人和居于宜春北院的梨园弟子。

---

① 《旧唐书》第二十八卷，中华书局，1975，第 1051~1052 页。

② 《唐会要》“诸乐”条：“太常梨园别教院，教法曲乐章等。”见（宋）王溥撰《唐会要》，第三十三卷，中华书局，1955，第 614 页。可知太常还有“梨园别教院”。此“梨园别教院”与宜春院的“别教院”为何种关系，史无明文。岸边成雄认为“系太常寺太乐署内梨园之分教所”。见其《唐代音乐史的研究》，第 63 页。但梨园之分教所为何设置在宜春院？此殊难解释。窃以为太常寺作为朝廷最权威的礼乐机构，很可能在梨园以及宫内宜春北院都设置有别教院。

③ 《新唐书》第二十二卷，中华书局，1975，第 476 页。

④ （唐）郑处诲撰、田廷柱点校《明皇杂录》，中华书局，1994，第 51 页。

假如此说成立，则本段材料可以得到更为顺畅之解释[①]。其大意为，每逢宜春院的太常别教院与宜春北院的“梨园弟子”选入伎人（杂妇女），玄宗即召“内人”的姊妹（即左、右教坊伎人）入内，并告知她们（“娘子”是玄宗对教坊伎人的称呼）当日不需唱歌，且待其“姊妹”（即“内人”）与“两院歌人”，亦即请教坊伎人观看“内人”与“两院歌人”的表演。于是“内妓”与“两院歌人”轮番上台唱歌，黄幡绰则对她们进行评点。如此，整段材料大意更为完整、通顺。据此也颇可见出宜春院“内人”与“两院歌人”之间的微妙关系：每当两院选入新妓，玄宗即让教坊伎人进宫欣赏两个机构的表演，并且抑此扬彼，实则带有炫耀“内人”的色彩。“两院歌人”以及教坊伎人的心态可想而知。

综合上述，可见在音乐机构的实际运转层面，宜春院“内人”与教坊（左、右教坊）、云韶府（武德内教坊）、两院歌人（太常别教院、宜春北院梨园弟子）之间都呈现出一种较为隐蔽的紧张关系。宜春院“内人”拥有更多特权，得到更多恩宠，并经常对这些乐署及其伎人发起挑战。这些乐署涉及太常、教坊和梨园等当时几乎所有的主要音乐机构。随之而来的问题是：宜春院“内人”到底是一个怎样的伎人群体或者音乐机构？

二

宜春原本是汉代宫苑名称，指曲江所在。唐代宜春院位于宫城东面的东宫内，与承恩殿、宜秋院并列[②]。开元二年，玄宗开始在宜春院安置伎女。《资治通鉴·唐纪》载：

> 旧制，雅俗之乐，皆隶太常。上精晓音律，以太常礼乐之司，不

① 将两种对象梳理清楚有助于更好地理解本段材料。因为材料中玄宗所言“今日娘子不须唱歌”与后面“内妓与两院歌人更代上舞台唱歌”适为矛盾，故而关于此段文字的解释极为困难。岸边成雄以为唱歌之“内妓”实乃前文所述“杂妇女”，其唱歌是为了对赐食表示谢意；“两院歌人”唱歌则是“为辅助杂妇女之稚拙歌唱乐技而登场者”，其技艺实则远高于杂妇女；黄幡绰訾诟“两院歌人”而赞“杂妇女”乃是出于戏谑。任半塘则认为“内妓”“娘子”所指是同一对象，即“内人”，虽然玄宗示其不必唱歌，但“内妓”或不能以此自恣，故而仍上台唱歌。但任氏于此颇为谨慎，以为“原意不知是否如此”。分别见〔日〕岸边成雄《唐代音乐史的研究》，梁在平、黄志炯译，第262~263页；（唐）崔令钦撰、任半塘笺订《教坊记笺订》，第34页。按两说均有合理之处，但亦有过曲之嫌。

② 见（唐）崔令钦撰、任半塘笺订《教坊记笺订》，中华书局，2012，第13页。

应典倡优杂伎；乃更置左右教坊以教俗乐，命右骁卫将军范及为之使。又选乐工数百人，自教法曲于梨园，谓之“皇帝梨园弟子”。又教宫中使习之。又选伎女，置宜春院，给赐其家。礼部侍郎张廷珪、酸枣尉袁楚客皆上疏，以为“上春秋鼎盛，宜崇经术，迩端士，尚朴素；深以悦郑声、好游猎为戒”。上虽不能用，咸嘉赏之。[①]

从“给赐其家”来看，这里的宜春院伎女就是《教坊记》中提到的“内人”，而不可能是太常别教院的乐人。这应该就是宜春院“内人”的由来。

从机构设置来说，宜春院“内人”似乎与教坊关系密切。据上文所引《教坊记》，“内人”在被选入宜春院后，“其家犹在教坊”，则她们似乎主要是从教坊选入[②]。崔令钦将她们的事迹记录于《教坊记》中，似乎也暗示了她们在人事关系上仍然隶属于教坊。历来的学者对此的看法也大同小异。如岸边成雄认为“内人”是等级最高的教坊伎人，“教坊似以宜春院为主，光宅、延政两坊（即左右教坊）为辅”[③]。任半塘将宜春院“内人”视作与内教坊、云韶院、仗内教坊以及左、右教坊并列的机构[④]。柏红秀则将《教坊记》中的“内人”视作内教坊乐人[⑤]。左汉林认为教坊分为左、右教坊和宜春院三部分[⑥]。王立认为宜春院“内人”属于宫廷女乐系统，内教坊与左、右教坊分别是其“办公区”与“家属区”[⑦]。总而言之，宜春院“内人”在机构归属上，似乎与教坊密不可分。

但正如上文所述，在实际的职能运转层面，宜春院“内人”却与教坊乃至于太常寺、梨园等机构之间都产生了较多的竞争甚至冲突。而且宜春院“内人”也并不安置在这些机构之内，而是另有专门处所[⑧]。也

---

① 见（宋）司马光撰、（元）胡三省注《资治通鉴》第二一一卷，中华书局，1956，第6694~6695页。

② 任半塘认为她们主要是从内教坊选入。左汉林则认为宜春院“内人”当是由左、右教坊选入。分别见（唐）崔令钦撰、任半塘笺订《教坊记笺订》，中华书局，2012，第13页；左汉林《唐代乐府制度与歌诗研究》，商务印书馆，2010，第210页。

③ 〔日〕岸边成雄：《唐代音乐史的研究》，梁在平、黄志炯译，第51页、第250页。

④ 任半塘：《唐戏弄》，上海古籍出版社，2006，第1133页。

⑤ 参见柏红秀《唐代宫廷音乐文艺研究》，扬州大学2004年博士学位论文，第18页。

⑥ 参见左汉林《唐代乐府制度与歌诗研究》，商务印书馆，2010，第208页。

⑦ 〔加拿大〕王立：《欢娱的巅峰——唐代教坊考》，新星出版社，2015，第104页。

⑧ 参见岸边成雄“唐朝长安地方之音乐设施”图，载其《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局，1973，第221页；任半塘所绘“西京教坊位置图”，见（唐）崔令钦撰、任半塘笺订《教坊记笺订》，中华书局，2012，第196页。

就是说，在实际的职能运转中，宜春院“内人”独立于教坊及其他音乐机构的一面得到了更多呈现。它与教坊、太常寺以及梨园之间，更多是一种貌合神离的状态。这就需要对其实际的职能运转情况进行深入考察。

在实际的职能运转层面，宜春院“内人”很可能是直接受玄宗掌控。现存诸种文献均没有明确提及宜春院“内人”的主管领导或所属机构。但《教坊记》中记载她们被称为“内人”“前头人”以及受到的各种恩宠，却显示出她们与君主之间的密切关系。在“内人”与各音乐机构的竞争、冲突中，她们也大多得到了玄宗或隐或显的支持乃至授意。如上文所引《教坊记》中“内人”与“教坊人”进行歌舞竞赛时，教坊人只能表演《伊州》和《五天》，其他曲目都必须让给“内人”。而这一切的背景是：“凡欲出戏，所司先进曲名。上以墨点者即舞，不点者即否”。可见这种竞赛是由玄宗亲自决定曲目。这意味着类似的不公平竞赛最少得到了他的默许。又《教坊记》载“内妓”以“筋斗绝伦”的教坊小儿乔装而获得殊荣，最后中使宣旨说：“此技尤难！近方教成。”中使的“宣旨”显然也得到了玄宗的支持，甚至有可能是授意。又“凡楼下两院进杂妇女，上必召内人姊妹入内”，其偏袒“内人”至为明显。黄幡绰赞扬“内妓”与訾诟“两院歌人”，应该正是投其所好。玄宗的这种态度，以“内人”参加《圣寿乐》表演比赛时体现得最为明显。《教坊记》载：

> 开元十一年初，制《圣寿乐》。令诸女衣五方色衣，以歌舞之。宜春院女教一日，便堪上场，惟挡弹家弥月不成。至戏日，上亲加策励曰：“好好作！莫辱没三郎。”令宜春院人为首尾，挡弹家在行间，令学其举手也。[1]

当宜春院“内人”参加比赛时，玄宗亲自勉励她们：“好好作！莫辱没三郎。”“三郎”是其自称，亲切之意溢于言表。显然玄宗是将她们视作自己的乐队，并期望她们在与其他音乐机构乐人的抗衡中取得胜利。由此可见玄宗与宜春院“内人”之间的密切关系。

玄宗与宜春院“内人”这种关系的形成，在很大程度上与宜春院“内

① （唐）崔令钦撰、任半塘笺订《教坊记笺订》，中华书局，2012，第20页。

人”的设置初衷有关。从根本上说，宜春院“内人”的设置，并不是为了满足朝廷的礼乐需求，而是为了满足玄宗个人的歌舞娱乐需求。据上文所引《资治通鉴》，可知玄宗是在设置左、右教坊的同时设置了“皇帝梨园弟子”和宜春院“内人”。玄宗设置左、右教坊的背景较为复杂①。但其官方理由，却是“以太常礼乐之司，不应典倡优杂伎”，故而将各种俗乐从太常寺的职权范围中剥离出来，专设左、右教坊进行管理。这可以被认为是玄宗想进一步厘清太常寺的职责，促进管理的精细化与专门化，符合对职能机构进行调整的一般原则。但玄宗“自教法曲于梨园”以及“又选伎女，置宜春院”显然又都与朝廷礼乐的职能需求无关，而主要是源于他个人对歌舞伎艺的娱乐需求。也就是说，“皇帝梨园弟子”以及宜春院“内人”本身就是专为玄宗个人而设置的音乐机构。无论是从玄宗个人的主观意愿还是职能机构的实际运转来说，宜春院“内人”都会更多受到玄宗的直接掌控。

玄宗之所以要专门设置为自己服务的音乐机构并进行直接掌控，可能主要是因为，在朝廷音乐机构的职能体系内部，君主个人的娱乐需求很难得到有效保证。在中国文化传统内部，无论是百姓还是朝臣，都对君主个人的奢侈享乐追求极为警惕，并将其视为判断君主是否合格、朝政是否清明的重要指标。其中最有名的事例当来自孔子。《论语·微子篇》载：“齐人归女乐，季桓子受之，三日不朝。孔子行。”孔子对季桓子的失望即在于他接受女乐。故而历代朝廷的职能机构设置，都不将君主个人的享乐需求作为考虑重点。君主个人化的娱乐需求往往是由朝廷公共的职能部门附带承担，或由宫内非正式的女乐机构私下提供。但后者也不能正式、公开进入朝廷机构的职能体系或相关程序。《通典·乐典》载，先天元年（712）正月，当时还是太子的玄宗曾带领宫臣到率更寺欣赏、检阅女乐，太子舍人贾曾谏止他说：“后庭妓乐，古或有之；至于所司教习，章示群僚，慢妓淫声，实亏睿化。”②《新唐书·贾曾传》所载贾曾的表述可能经过了史臣的润饰，但意思更为直接：

---

① 柏红秀、王定勇认为玄宗设置左右教坊的直接目的在于安置原藩邸的乐工与宦官，但其导火索却是玄宗的藩邸散乐艺人在与太常寺乐工竞争时落于下风。参见柏红秀、王定勇合著《关于唐代教坊的三个问题》，《盐城师范学院学报》2005 年第 1 期；柏红秀《唐代宫廷音乐文艺研究》，扬州大学 2004 年博士学位论文，第 17 页。

② （唐）杜佑撰、王文锦等点校《通典》，第一四七卷，中华书局，1988，第 3763 页。

余闲宴私，后廷伎乐，古亦有之，犹当秘隐，不以示人，况阅之所司，明示群臣哉！[①]

在贾曾看来，君主个人的娱乐需求是可以被理解和接受的，但应当被限制在比较隐秘的范围，不可以公开宣示于群臣。《新唐书》的润饰，说明这是历代直臣的共识，也是中国传统政治思想对于贤明君主的共同要求。唐初君主对此大约是采取默认的态度。玄宗以前，唐室诸帝虽然也有对于歌舞伎艺的个人需求，但并未专门设置为个人服务的音乐机构。其音乐机构的设置是以满足朝廷的礼乐需求为主。君主及皇室内部的娱乐需求往往由礼乐机构如太常寺、武德内教坊等附带完成[②]。岸边成雄指出，唐初的音乐机构以太常寺为中心，其管理的音乐包括六种类型，这六种音乐"在保持唐室国家权威、供用于礼仪方面之因素，较供宫廷贵族之奢侈方面为大"[③]。可见唐初的音乐机构主要是服务于朝廷的礼乐需求，君主个人的娱乐需求则被纳入其附带的职能范围。

君主个人的歌舞娱乐需求一旦被纳入到朝廷音乐机构的职能范围，即意味着它们会受到职能机构的各种制约，甚至不一定能得到这些机构的许可。《旧唐书·赵宗儒传》载：

长庆元年二月，检校右仆射，守太常卿。太常有《师子乐》，备五方之色，非会朝聘享不作，幼君荒诞，伶官纵肆，中人掌教坊者移牒取之。宗儒不敢违，以状白宰相。宰相以为事在有司执守，不合关白。以宗儒怯不任事，改太子少师。[④]

"中人掌教坊者移牒取之"实则是替穆宗而为。《新唐书·赵宗儒传》的记载即为"帝嗜声色，宦官领教坊者，乃移书取之"[⑤]。因为"中人"有正

① 《新唐书》第一一九卷，中华书局，1975，第4298页。

② 武德内教坊的设置，是为了在禁中"按习雅乐"，即满足宫内对于礼乐的需求。见《旧唐书》第四十三卷，中华书局，1975，第1854页。从情理考虑，它应该也附带为皇室内部提供娱乐服务。

③ 〔日〕岸边成雄：《唐代音乐史的研究》，梁在平、黄志炯译，第14页、219~223页。

④ 《旧唐书》第一六七卷，中华书局，1975，第4363页。此事记载另见（宋）王溥撰《唐会要》第三四卷，中华书局，1955，第631页。

⑤ 见《新唐书》第一五一卷，中华书局，1975，第4827页。

式的公文，而且是为君主办事，故而身为太常寺卿的赵宗儒不敢违背，只好向宰相汇报。但宰相认为，太常寺职责所在，有权力直接拒绝皇帝的这种要求，赵宗儒的行为是怯懦不称职的表现。类似的事情也发生在崔邠身上。《南部新书》“乙部”载：

> 《五方师子》本领出在太常。靖恭崔尚书邠为乐卿，左军并教坊曾移牒索此戏，称云“备行从”。崔公判回牒不与。阅傩日，如方镇大享，屈诸司侍郎两省官同看。崔公时在色养之下，自靖恭坊露冕从板舆入太常寺。棚中百官皆取路回避，不敢直冲。时论荣之。[①]

左军并教坊也是以“备行从”的名义向太常寺索取五方师子，即明言是为君主服务，而且也是“移牒”而取，即有正式公文。但这一行为也遭到了崔邠的直接拒绝。崔邠担任太常卿是在元和五年（810）十二月，当时的君主是唐宪宗[②]。这两个事例一正一反，但都显示出朝廷礼乐机构在君主面前的强硬态度。尤其是太常寺，因为职掌礼乐，往往会特别警惕君主违反礼制的个人需求，即使有正式公文也不一定同意。玄宗自己也遇到过类似情况。《教坊记》载：

> 吕元真打鼓，头上置水椀，曲终而水不倾动，众推其能定头项。上在藩邸，召之。元真恃其能，多不时至，乃云：“须得黄纸。”黄纸，谓敕也。上衔之，故流辈皆有爵命，惟元真素身。[③]

玄宗在藩邸之时，左、右教坊还未设立。故此时的吕元真还隶属于太常寺。玄宗以藩王的身份征召吕元真，想要他为自己表演打鼓，但吕元真却以玄宗没有敕书而拒绝。这反过来说明，对太常寺乐人的调动，必须要有正式诏令，藩王无权为自身而强求——从上文唐穆宗与唐宪宗的遭遇来看，即使是有正式的公文，太常寺也可能以需求的内容不符合礼制而拒绝。甚至即使职能部门通过了君主的要求，大臣也可能表示反对。《通

---

① 见（宋）钱易撰、黄寿成点校《南部新书》，中华书局，2002，第 23 页。笔者对标点略有改动。

② 《旧唐书》第十四卷，中华书局，1975，第 433 页。

③ （唐）崔令钦撰、任半塘笺订《教坊记笺订》，中华书局，2012，第 49~50 页。

典·乐典》载：

> 大唐先天元年正月，皇太子令宫臣就率更寺阅女乐。太子舍人贾曾谏曰："臣闻作乐崇德，以感人神。……殿下监抚余闲，宴私多适，后庭妓乐，古或有之；至于所司教习，章示群僚，慢妓淫声，实亏睿化。伏愿并令禁断。"[①]

贾曾并不反对身为太子的玄宗在宴私多适时享受后庭妓乐，但他认为不该"所司教习，彰示群僚"，亦即不能随便进入职能部门的公务程序。玄宗虽然嗜好女乐，但最终也迫不得已发布了禁断女乐的诏令[②]。由此可见，对歌舞伎乐怀有强烈兴趣的玄宗，由于受到职能部门及传统思想的限制，在朝廷及宫内能够自由调配的音乐资源并不很多。在这种背景下，玄宗绕开朝廷的职能部门，另外成立专为自己服务的音乐机构，自然也就在情理之中。

由于宜春院"内人"是专为玄宗成立的音乐表演机构，故而其主要职责是为君主提供优质的歌舞伎艺，附带承担朝廷部分的礼乐演出任务[③]。这与太常寺及左、右教坊等音乐机构的职能设置在重点上适为互补，但在整体上又互相重叠——如上文所述，后者是以承担朝廷礼乐演出任务为主，附带满足君主的娱乐需求。这意味着宜春院"内人"与太常寺及左、右教坊等音乐机构在职能范围上近乎全面重叠，只是重点有所不同。也就是说，在技术层面，宜春院"内人"可以承担教坊或者太常寺的礼乐演出任务；反过来，它负责的具体职能也可以由教坊或者太常寺等机构承担。只是二者服务的重心一为君主，一为朝廷。故而当宜春院"内人"与左、右教坊或太常寺等其他音乐机构共同参与演出任务时，如无明确分工，往往就会产生业务上的竞争。《教坊记》中多次提及宜春院"内人"与其他机构乐人的竞争演出就是明证。而且这种竞争还受到时代风气的大力推动。有唐以来，朝中及社会上盛行各种音乐、百戏等伎艺的

---

① （唐）杜佑撰、王文锦等点校《通典》，第一四七卷，中华书局，1988，第3763页。

② 见苏颋代玄宗所撰《禁断女乐敕》，见《全唐文》，第二五四卷，中华书局，1983，第2573页。

③ 《教坊记》有两则宜春院"内人"表演《圣寿乐》的记载，这应该是为朝廷礼仪而进行的演出。见（唐）崔令钦撰、任半塘笺订《教坊记笺订》，中华书局，2012，第20页。

竞争角胜[①]。《教坊记》载："凡戏辄分两朋，以判优劣，则人心竞勇，谓之'热戏'。"[②] 如《乐府杂录》载康昆仑与段善本决胜琵琶，《李娃传》载荥阳生落魄时代表东肆与西肆之人竞赛挽歌，都为其中显例[③]。《唐会要》"论乐"条载：

> 上元元年九月，高宗御含元殿东翔鸾阁，大酺。当时京城四县，及太常音乐，分为东西朋。雍王贤为东朋，周王显为西朋，务以角胜为乐。[④]

这是以京城四县与太常寺进行音乐角胜，最后以中书侍郎郝处俊讽谏而终止。又《旧唐书·中宗纪》载："（景龙三年）二月己丑，幸玄武门，与近臣观宫女大酺，既而左右分曹，共争胜负。"[⑤] 这也是将宫女分曹以竞伎。玄宗时期此风更盛。《教坊记》载：

> 玄宗之在藩邸，有散乐一部，戢定妖氛，颇藉其力；及膺大位，且羁縻之。常于九曲阅太常乐。卿姜晦，嬖人楚公皎之弟也，押乐以进。……于是诏宁王主藩邸之乐以敌之。……太常群乐鼓噪，自负其胜。上不悦……翌日，诏曰："太常礼司，不宜典俳优杂伎。"乃置教坊，分为左右而隶焉。左骁卫将军范安及为之使。[⑥]

可见刺激玄宗设立左、右教坊的直接原因，乃是其藩邸散乐艺人在与太常寺乐工竞争时落于下风[⑦]。又《教坊记》载："上偏私左厢，故楼下戏，右厢竿木多失落。——是其隐语也。"任半塘以为"左右厢，乃百戏组织中

---

① 见（唐）崔令钦撰、任半塘笺订《教坊记笺订》，中华书局，2012，第4~5页；曾美月《由唐代热戏看唐人的竞争意识》，《交响——西安音乐学院学报》2006年第4期。

② （唐）崔令钦撰、任半塘笺订《教坊记笺订》，中华书局，2012，第1页。

③ 分别见（唐）段安节撰、亓娟莉校注《乐府杂录校注》，上海古籍出版社，2015，第180页；（唐）白行简《李娃传》，汪辟疆校录《唐人小说》，上海古籍出版社，1978，第123页。

④ （宋）王溥撰《唐会要》第三十四卷，中华书局，1955，第624页。

⑤ 《旧唐书》第七卷，中华书局，1955，第147页。

⑥ （唐）崔令钦撰、任半塘笺订《教坊记笺订》，中华书局，2012，第1~2页。

⑦ 参见柏红秀《唐代宫廷音乐文艺研究》，扬州大学2004年博士学位论文，第17页。

之自为分明，并非指左右教坊”[①]。可见玄宗时宫中多有百戏竞赛。又《明皇杂录》“卷下”载：

> 唐玄宗在东洛，大酺于五凤楼下，命三百里内县令、刺史率其声乐来赴阙者，或请令较其胜负而赏罚焉。[②]

可见玄宗还曾组织洛阳附近的地方官员带领声乐队伍前来竞赛。宜春院“内人”是专为玄宗设立的伎乐服务部门，代表着玄宗的个人荣誉，自然会在类似的竞争中全力以赴。由此就不难理解宜春院“内人”为何与朝廷诸多音乐机构之间存在着微妙的紧张关系。

综合上述，可知宜春院“内人”是玄宗专为自己的歌舞娱乐需求而成立的一个音乐机构，直接受其本人掌控。这意味着，无论是其人才选拔主要来源的左、右教坊，还是宫中“按习雅乐”的武德内教坊，安置“新声散乐倡优之伎”的开元内教坊以及宫外职掌朝廷礼乐的太常寺等，无论它们是否为宜春院“内人”的上级机构，都会因为顾忌玄宗而不能在实际层面对它进行深入管理。宜春院“内人”在事实上已经独立于朝廷音乐机构之外。与此同时，由于它本身并未形成自己的专属职能，在职能范围上与教坊、太常寺以及梨园等诸多机构互相重叠，导致了它在业务方面必然与这些机构之间产生竞争。它的存在，很好地折射出唐玄宗时期各种音乐机构在职能分配方面的微妙关系。

三

玄宗朝宜春院“内人”这种既服务于君主及朝廷的音乐需求，又与其他各音乐机构之间产生竞争、冲突的独特现象，不得不引发我们对唐代音乐制度的建构及运转进行重新审视。

一般而言，政府机构的设置应该遵循职能优先的原则，即职能是机构存在的前提。而在同一职能体系内部，各机构之间又应该保持职能的整体统一和关联互补。具体到唐代音乐制度的建构，从理论上说，所有的机构

① （唐）崔令钦撰、任半塘笺订《教坊记笺订》，中华书局，2012，第42页。

② （唐）郑处诲撰、田廷柱点校《明皇杂录》，中华书局，1994，第26页。

设置都应该以服务于国家公共的仪式、宴会等礼乐需求为根本目标，并根据这一目标进行职能分解，再由各音乐机构分别承担，并互相补充、配合，以形成国家礼乐职能体系以及机构设置的完整和统一。但在实际的运转层面，由于君主个人的娱乐需求没有得到国家礼乐职能体系的真正认可，故而在机构设置上也就得不到有效支持，相关的职能分解不得不进入到灰色地带，在事实上主要由太常寺或其他礼乐机构附带承担。高祖时期在皇宫内部设立武德内教坊，其官方的理由是“以按习雅乐”，但在事实上恐怕就不得不附带承担君主及后宫对于音乐歌舞的娱乐需求。也就是说，国家的礼乐职能体系与相应音乐机构的实际职能之间出现了不可避免的错位。这种错位发展到一定程度，就会出现朝廷、君主等各方对音乐的实际需求过大，既有音乐机构难以负荷的现象，进而引发朝廷或君主对相应音乐机构的调整乃至重新设计。玄宗在开元二年集中设置左、右教坊以及梨园弟子、宜春院“内人”，在很大程度上就是这种情况的反映：原有的朝廷音乐机构无法满足玄宗对歌舞娱乐的强烈需求，玄宗于是就在现实层面予以调整。

然而更重要的是，宜春院“内人”机构设置以后的生存状态，会促使我们对唐代音乐机构的实际运转层面进行新的思考。它提醒我们，在制度建构层面，完美的设计理念并不一定能够得到真正贯彻，朝廷的职能机构设置也不一定与其现实的运转完全一致。原则上说，职能机构的设置应该遵循精简、有效原则，但在实际的运转中，出于各种原因，因事设岗、重复设岗、交叉设岗乃至因人设岗的情况时有发生，部门之间除了互相配合之外，还可能出现互相竞争、牵制等现象。玄宗在太常寺外另设左、右教坊，在武德内教坊外另设开元内教坊，同时新设置梨园弟子和宜春院“内人”，都必然会引发新设机构与原有机构之间如何进行职能分解、调整、配合以及交接等问题，其实际运转的复杂程度，要远远超过其原初的职能设计。从这个意义上说，我们对于唐代音乐制度的认识，还有待进入更为深广的层面。

“同题增补”与“同类增补”

——《乐府诗集》歌辞编排方式

何江波

（芜湖，安徽师范大学文学院，241002）

摘　要：《乐府诗集》主要有两种歌辞编排方式，即“同题增补”和“同类增补”。“同题增补”是在一个曲题之内，以时间顺序编排乐辞、拟作；“同类增补”是在一类曲题之中，分乐辞、拟作两部分各自单独排列。《乐府诗集》根据不同情况采取最为合适的方式编排歌辞，实现乐辞与拟作相得益彰的表现效果。

关键词：《乐府诗集》　编排方式　“同题增补”　“同类增补”

作者简介：何江波，男，安徽师范大学文学院讲师，主要研究方向为乐府学及魏晋南北朝隋唐五代文学。

《乐府诗集》收录的歌辞主要分两类：一为入乐歌辞，一为文人拟作。如何合理编排这两类歌辞，是《乐府诗集》成书的核心问题。《四库全书总目》称：“每题以古词居前，拟作居后，使同一曲调，而诸格毕备，不相沿袭，可以药剽窃形似之失。其古词多前列本词，后列入乐所改……诚乐府中第一善本。”[①] 王运熙先生认为《乐府诗集》“各曲调歌辞，先列原作与古辞，之后按作者时代先后列各家仿作，可以由此考见各曲调歌辞的渊源演变”[②]。《四库全书总目》和王运熙先生都指出一种编排方式：每个曲题之内，依时间顺序编排入乐歌辞及文人拟作，即“同题增补”。但《乐府诗集》是否只有这一种编排方式？以时间为序的编排方式是否有特

---

① （清）永瑢等撰《四库全书总目》卷一八七，中华书局，1965，第1696页。

② 王运熙：《郭茂倩与〈乐府诗集〉》，《乐府诗述论》，上海古籍出版社，2006，第527页。

殊情况？古辞、乐辞、本辞之间关系又如何处理？将每类歌辞作为整体来看，是否有不同的编排方式？其实，涉及乐辞与拟作关系时，《乐府诗集》主要运用“同题增补”“同类增补”两种编排方式，在此基础上以时间先后编次。

一　同题增补

“同题增补”是《乐府诗集》歌辞编撰的基本形式，以时间顺序为主要标准，即在原有歌辞顺序基础上逐篇补充，可称之为AA⁺/BB⁺式。

（一）相和歌

“相和歌辞”编排方式为同题增补，如《度关山》有魏乐所奏、魏武帝所作，又有诸多拟作，作为同题作品附录于后。其具体形式如下：

	乐辞	作者	拟作	作者
1	度关山	魏武帝	同前	梁简文帝
			同前	戴暠
			同前	柳恽
			同前	刘遵
			同前	王训
			同前	张正见
			同前	李端
			同前	马戴
2	对酒	魏武帝	同前	范云
			同前	张率
			同前	张正见
			同前	岑之敬
			同前	庾信
			同前	崔国辅
			同前	李白
3	鸡鸣	古辞	鸡鸣篇	刘孝威
			鸡鸣高树颠	梁简文帝
			晨鸡高树鸣	张正见

由上表可知，“相和歌辞”以曲题为经，将同题、变题等拟作汇集起来，同时以时间为序，依次著录。这种编排方式清晰地呈现同题、变题作品创作主旨的承袭与演变，极大地便利后世创作及学者研究。

另有古辞与乐辞分离的情况，一般情况下古辞即为乐辞。但有些乐曲的古辞与乐辞并不统一，如《薤露》虽有古辞，但魏乐所奏乃曹操所作，古辞未注明演奏情况。如此则古辞居前，乐辞、拟作随后，仍以时间顺序为主。

	古辞	乐辞	作者	拟作	作者
1	薤露	同前（魏乐所奏）	魏武帝	同前 同前 惟汉行 同前	曹植 张骏 曹植 傅玄
2	蒿里	同前（魏乐所奏）	魏武帝	同前 同前 挽歌 同前	鲍照 贯休 缪袭 陆机
3	步出厦门行	同前（魏乐所奏）	魏武帝 魏明帝		

又有乐辞与本辞同录者，则乐辞居前，本辞居后，如：

	乐辞	本辞
1	《短歌行》（对酒当歌）六解 魏武帝	不分解
2	《燕歌行》（别日何易）六解 魏文帝	不分解

可见相和歌中有三种情况：第一种为乐辞居前，拟作居后；第二种为古辞居前，乐辞、拟作居后；第三种为乐辞居前，本辞居后。《四库全书总目》所谓“古词多前列本词，后列入乐所改”与实际情况不符。

（二）清商曲

“清商曲辞”中，“吴声歌”拟作较多，“西曲歌”部分乐曲有拟作，整体来看仍是“同题增补”编排方式。如：

	乐辞	拟作	作者
1	团扇郎	同前	王金珠
		同前	张祜
		同前	刘禹锡
2	乌夜啼	同前	梁简文帝
		同前	刘孝绰
		同前	庾信
		同前	杨巨源
		同前	李白
		同前	顾况
		同前	李群玉
		同前	聂夷中
		同前	白居易
		同前	王建
		同前	张祜

除此之外，琴曲歌辞、近代曲辞等均为“同题增补”编排方式，限于篇幅不再列举。总体来看，“相和歌辞”基本涵盖了“同题增补”编排方式的不同情况，由众多例证可知，“同题增补”以补充为主，基本保持原有的乐辞结构顺序。

二 同类增补

“同类增补”是一种特殊的编排形式，其主要考虑为保存文献原始性，在原有歌辞之后整体补充，可称之为 $AB/A^{+}B^{+}$式。

《乐府诗集》采用“同类增补”编排方式时，具有特殊的表现形式。在乐辞前标明乐类，拟作前亦标明乐类，以作区别。如“汉铙歌”乐辞结束后，又有“汉铙歌”，高出拟作题名一格，其余“同类增补”歌辞均同此例。稍有特殊者，“齐隋王鼓吹”，拟作前为“齐鼓吹”，当为简称。

（一）汉铙歌

《乐府诗集》所收“汉铙歌”共两部分：一为“古辞”，一为“拟作”。其编排方式为：十八首“古辞”居前，后世拟作以题名为序，附录于后。拟作共收录《朱鹭》《艾如张》《上之回》《战城南》《巫山高》《将进酒》《君马黄》《芳树》《有所思》《雉子斑》《临高台》《远期》等十二曲及《玄云》《黄雀行》《钓竿》三曲。

序号	古辞		序号	拟作	作者
1	朱鹭		1	朱鹭	王僧孺
2	思悲翁				裴宪伯
3	艾如张				陈后主
4	上之回				张正见
5	拥离				苏子卿
6	战城南				张籍
7	巫山高		2	艾如张	苏子卿
8	上陵				李贺
9	将进酒		3	上之回	简文帝
10	君马黄				张正见
11	芳树				萧悫
12	有所思				陈子良
13	雉子斑				卢照邻
14	圣人出				李白
15	上邪				李贺
16	临高台			……	
17	远如期		1	玄云	张率
18	石留		2	黄雀行	庄南杰
			3	钓竿	魏文帝

由上表可知，《乐府诗集》集中收录“汉铙歌”古辞，保持古辞整体性，然后逐篇收录后世拟作，并收录《玄云》《黄雀行》《钓竿》等拟作，附录于后。其编排方式明显为 $AB/A^{+}B^{+}$ 式。

（二）齐随王鼓吹曲

“齐随王鼓吹曲”解题曰：“齐永明八年，谢朓奉镇西随王教于荆州道中作：一曰《元会曲》，二曰《郊祀曲》，三曰《钧天曲》，四曰《入朝曲》，五曰《出藩曲》，六曰《校猎曲》，七曰《从戎曲》，八曰《送远曲》，九曰《登山曲》，十曰《泛水曲》。《钧天》已上三曲颂帝功，《校猎》已上三曲颂藩德。”① 由解题可知，谢朓所作共十曲，《乐府诗集》作为整体收录，在歌辞之后收录李白等人拟作。其编排方式亦为 $AB/A^{+}B^{+}$ 式。

序号	乐辞		序号	拟作	作者
1	元会曲		1	入朝曲	李白
2	郊祀曲		2	送远曲	张籍
3	钧天曲		3	泛水曲	王建
4	入朝曲				
5	出藩曲				
6	校猎曲				
7	从戎曲				
8	送远曲				
9	登山曲				
10	泛水曲				

（三）梁鼓角横吹曲

《古今乐录》曰：“梁鼓角横吹曲有《企喻》《琅琊王》《钜鹿公主》《紫骝马》《黄淡思》《地驱乐》《雀劳利》《慕容垂》《陇头流水》等歌三十六曲。二十五曲有歌有声，十一曲有歌。是时乐府胡吹旧曲有《大白净

① （宋）郭茂倩编《乐府诗集》卷二十，中华书局，1979，第293页。

皇太子》《小白净皇太子》《雍台》《擒台》《胡遵》《利瓶丘女》《淳于王》《捉搦》《东平刘生》《单迪历》《鲁爽》《半和企喻》《比敦》《胡度来》十四曲。三曲有歌，十一曲亡。又有《隔谷》《地驱乐》《紫骝马》《折杨柳》《幽州马客吟》《慕容家自鲁企由谷》《陇头》《魏高阳王乐人》等歌二十七曲，合前三曲，凡三十曲，总六十六曲。”[①] 所有乐辞居前，拟作单独附录于后。

<table>
<tr><th></th><th>乐辞</th><th></th><th>拟作</th><th>作者</th></tr>
<tr><td>1</td><td>企喻歌</td><td></td><td rowspan="2">雍台</td><td>梁武帝</td></tr>
<tr><td>2</td><td>琅琊王</td><td></td><td>吴均</td></tr>
<tr><td>3</td><td>钜鹿公主</td><td></td><td>雍台歌</td><td>温庭筠</td></tr>
<tr><td>4</td><td>紫骝马</td><td></td><td>捉搦歌</td><td>张祜</td></tr>
<tr><td>5</td><td>黄淡思</td><td></td><td>幽州胡马客歌</td><td>李白</td></tr>
<tr><td>6</td><td>地驱乐</td><td></td><td rowspan="3">白鼻騧</td><td>温子升</td></tr>
<tr><td>7</td><td>雀劳利</td><td></td><td>李白</td></tr>
<tr><td>8</td><td>慕容垂</td><td></td><td>张祜</td></tr>
<tr><td>9</td><td>陇头流水</td><td></td><td>木兰诗</td><td>古辞</td></tr>
<tr><td>10</td><td>隔谷歌</td><td></td><td>横吹曲</td><td>江总</td></tr>
<tr><td>11</td><td>淳于王</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>12</td><td>地驱乐</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>13</td><td>东平刘生</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>14</td><td>紫骝马</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>15</td><td>捉搦歌</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>16</td><td>折杨柳</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>17</td><td>幽州马客吟</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>18</td><td>折杨柳枝</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>19</td><td>慕容家自鲁企由谷</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>20</td><td>陇头</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>21</td><td>高阳乐人</td><td></td><td></td><td></td></tr>
</table>

① （宋）郭茂倩编《乐府诗集》卷二十五，第362页。

《乐府诗集》收录二十一首乐曲，即“梁鼓角横吹曲”（表中1—9）、“胡吹旧曲”（表中11、13、15）、“又有”（表中10、12、14、16—21），拟作部分收录未见乐辞之《雍台》，《白鼻騧（䯄）》出于《高阳乐人》，《古今乐录》曰：“《高阳乐人歌》，魏高阳王乐人所作也，又有《白鼻騧》，盖出于此。”[①] 同时将北歌《木兰诗》作为同类一并收录。

（四）《江南弄》《上云乐》

1. 江南弄

《古今乐录》曰：“梁天监十一年冬，武帝改西曲，制《江南上云乐》十四曲，《江南弄》七曲：一曰《江南弄》，二曰《龙笛曲》，三曰《采莲曲》，四曰《凤笛曲》，五曰《采菱曲》，六曰《游女曲》，七曰《朝云曲》。又沈约作四曲：一曰《赵瑟曲》，二曰《秦筝曲》，三曰《阳春曲》，四曰《朝云曲》，亦谓之《江南弄》云。”[②]

	乐辞				拟作	作者
1	江南弄（梁武帝）	江南弄		1	江南弄	王勃
		龙笛曲				李贺
		采莲曲		2	采莲曲	梁简文帝
		凤笛曲				梁元帝
		采菱曲			……③	
		游女曲		3	湖边采莲妇	李白
		朝云曲		4	张静婉采莲曲	温庭筠
2	江南弄（梁简文帝）	江南曲		5	凤笙曲	沈佺期
		龙笛曲		6	凤吹笙曲	李白
		采莲曲		7	采菱歌	鲍照
3	江南弄（沈约）	赵瑟曲		8	采菱曲	梁简文帝
		秦筝曲			……	
		阳春曲		9	阳春歌	吴迈远
		朝云曲			……	
				10	朝云引	郎大家宋氏

① （宋）郭茂倩编《乐府诗集》卷二十五，第362页。

② （宋）郭茂倩编《乐府诗集》卷五十，第726页。

③ 之后仍有刘孝威、朱超、沈君攸、吴均、陈后主、卢思道、殷英童、崔国辅、徐彦伯、李白、贺知章、王昌龄、戎昱、储光羲、鲍溶、张籍、白居易、僧齐己、王勃、阎朝隐等所作《采莲曲》，限于篇幅，稍作省略，下同。

2.《上云乐》

《古今乐录》曰："《上云乐》七曲，梁武帝制，以代西曲。一曰《凤台曲》，二曰《桐柏曲》，三曰《方丈曲》，四曰《方诸曲》，五曰《玉龟曲》，六曰《金丹曲》，七曰《金陵曲》。"①

<table>
<tr><th></th><th colspan="2">乐辞</th><th rowspan="11"></th><th></th><th>拟作</th><th>作者</th></tr>
<tr><td rowspan="7">1</td><td rowspan="7">上云乐（梁武帝）</td><td>凤台曲</td><td rowspan="3">1</td><td rowspan="3">上云乐</td><td>周舍</td></tr>
<tr><td>桐柏曲</td><td>李白</td></tr>
<tr><td>方丈曲</td><td>李贺</td></tr>
<tr><td>方诸曲</td><td rowspan="2">2</td><td rowspan="2">凤台曲</td><td>王无兢</td></tr>
<tr><td>玉龟曲</td><td>李白</td></tr>
<tr><td>金丹曲</td><td>3</td><td>凤凰曲</td><td>李白</td></tr>
<tr><td>金陵曲</td><td rowspan="3">4</td><td rowspan="3">萧史曲</td><td>鲍照</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td>张融</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td>江总</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td>5</td><td>方诸曲</td><td>谢燮</td></tr>
</table>

虽然《乐府诗集》解题曰："《上云乐》又有老胡文康辞，周舍作，或云范云。"② 但在体例上有"上云乐"三字高于曲题一格，作为分隔符将乐辞与拟作分开。所以周舍所作《上云乐》亦属拟作部分。其余均按乐辞顺序逐次排列。

（五）梁雅歌

"梁雅歌"仅有李白一首拟作，仍然遵循"同类增补"编排方式。

<table>
<tr><th></th><th colspan="2">乐辞</th><th rowspan="6"></th><th></th><th>拟作</th><th>作者</th></tr>
<tr><td rowspan="5">1</td><td rowspan="5">梁雅歌</td><td>应王受图曲</td><td rowspan="3">1</td><td rowspan="3">君道曲</td><td rowspan="3">李白</td></tr>
<tr><td>臣道曲</td></tr>
<tr><td>积恶篇</td></tr>
<tr><td>积善篇</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>宴酒篇</td><td></td><td></td><td></td></tr>
</table>

① （宋）郭茂倩编《乐府诗集》卷五十一，第744页。
② （宋）郭茂倩编《乐府诗集》卷五十一，第744页。

（六）拂舞

“拂舞”乐辞部分收录晋、齐、梁歌辞，拟作部分冠以“拂舞歌”，高出题名一格。

	乐辞		序号	拟作	作者
晋拂舞歌	白鸠篇		1	拂舞辞	李贺
	济济篇		2	白鸠辞	李白
	独漉篇		3	独漉篇	李白
	碣石篇		4	独漉歌	王建
	淮南王篇		5	临碣石	沈约
齐拂舞歌	白鸠辞		6	小临海	刘孝威
	济济辞		7	淮南王	鲍照
	独漉辞				
	碣石辞				
	淮南王辞				
梁拂舞歌	节录晋《白鸠篇》）				

（七）白纻舞

“白纻舞”体例与“拂舞”相同，乐辞收录晋、宋、齐歌辞，拟作前冠以“白纻舞辞”，高出题名一格。

序号	乐辞		序号	拟作	作者
1	晋白纻舞歌诗		1	白纻曲	刘铄
2	宋白纻舞歌诗		2	白纻歌	鲍照
3	齐白纻辞		3	白纻歌	汤惠休
			4	白纻歌	张率
			5	白纻辞	崔国辅
			6	白纻辞	杨衡
			7	白纻辞	李白
			8	白纻歌	王建
			9	白纻歌	张籍
			10	白纻歌	柳宗元

（八）套曲

以“四时”命名的乐曲，如《子夜四时歌》《四时白纻曲》，因其套曲性质，适合整体收录、整体补充，故采用“同类增补”编排方式。

<table>
<tr><th colspan="2">乐辞</th><th></th><th>序号</th><th colspan="2">拟作</th><th>作者</th></tr>
<tr><td rowspan="4">子夜四时歌（晋宋齐辞）</td><td>春歌</td><td></td><td>1</td><td></td><td>子夜春歌</td><td>王翰</td></tr>
<tr><td>夏歌</td><td></td><td>2</td><td></td><td>子夜冬歌</td><td>崔国辅</td></tr>
<tr><td>秋歌</td><td></td><td>3</td><td></td><td>子夜冬歌</td><td>薛耀</td></tr>
<tr><td>冬歌</td><td></td><td>4</td><td rowspan="3">子夜四时歌</td><td>春歌</td><td rowspan="3">郭元振</td></tr>
<tr><td rowspan="4">子夜四时歌（梁武帝）</td><td>春歌</td><td></td><td>5</td><td>秋歌</td></tr>
<tr><td>夏歌</td><td></td><td>6</td><td>冬歌</td></tr>
<tr><td>秋歌</td><td></td><td>7</td><td rowspan="4">子夜四时歌</td><td>春歌</td><td rowspan="4">李白</td></tr>
<tr><td>冬歌</td><td></td><td>8</td><td>夏歌</td></tr>
<tr><td rowspan="4">子夜四时歌（王金珠）</td><td>春歌</td><td></td><td>9</td><td>秋歌</td></tr>
<tr><td>夏歌</td><td></td><td>10</td><td>冬歌</td></tr>
<tr><td>秋歌</td><td></td><td></td><td rowspan="4">子夜四时歌</td><td>春歌</td><td rowspan="4">陆龟蒙</td></tr>
<tr><td>冬歌</td><td></td><td></td><td>夏歌</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td>秋歌</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td>冬歌</td></tr>
</table>

<table>
<tr><th colspan="2">乐辞</th><th></th><th>序号</th><th colspan="2">拟作</th><th>作者</th></tr>
<tr><td rowspan="5">四时白纻歌（沈约）</td><td>春白纻</td><td></td><td rowspan="2">1</td><td rowspan="2">四时白纻歌</td><td>东宫春</td><td rowspan="2">隋炀帝</td></tr>
<tr><td>夏白纻</td><td></td><td>江都夏</td></tr>
<tr><td>秋白纻</td><td></td><td rowspan="2">2</td><td rowspan="2">四时白纻歌</td><td>江都夏</td><td rowspan="2">虞茂</td></tr>
<tr><td>冬白纻</td><td></td><td>长安秋</td></tr>
<tr><td>夜白纻</td><td></td><td>3</td><td></td><td>冬白纻歌</td><td>元稹</td></tr>
</table>

由以上各类乐曲实际情况可知，“同类增补”与“同题增补”明显不同。“同题增补”是在一个曲题之内，以时间顺序编排乐辞、拟作；而“同类增补”是在一类曲题之中，分乐辞、拟作两部分各自单独排列，拟作顺序与乐辞顺序保持一致。“同类增补”具有“层累型”特征，乐辞与拟作之间具有明显的界限。

结 语

“同题增补”和“同类增补”是《乐府诗集》根据不同情况采取最合适的方式编排歌辞，实现乐辞与拟作相得益彰的表现效果。“同题增补”的突出特点是一首乐曲的线性变化，以时间为脉络，清晰地呈现拟作的承袭与演变；“同类增补”的显著特征是尽可能保存文献原始性，如“梁鼓角横吹曲”部分，三部分乐辞拼合而成，虽然有同名之作（《紫骝马》《地驱乐》），但仍两存之，而非合并。这表明《古今乐录》中即如此，幸因“同类增补”得以保留。两种编排方式并用，说明《乐府诗集》在编撰过程中对所见文献有所甄别和取舍，尽可能体现各自的特点。

《文献通考》"考"之重新界说

——以《乐考》为例

闫运利

（北京，首都师范大学文学院，100089）

摘　要：关于《文献通考》"考"的具体所指，学界说法不一。从《文献通考·自序》文本出发，以《乐考》为例，对"考"的内容范畴及《文献通考》的编纂体式重新予以分析、界说。可以认为"考"具体指马端临的自撰按语，其中低两格的诸儒评论应归入"献"；《文献通考》汇集众家评论，并后附按语的编纂体式可能借鉴了朱熹集注的注经方式，是马端临治史方法的新探索，简称之"以经治史"。

关键词：《文献通考·乐考》　"考"　自撰按语　以经治史

作者简介：闫运利，女，1987年生，河北邢台人。现为首都师范大学文学院中国古代文学专业2014级博士研究生，主要研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学及乐府学。

一

每一位将毕生精力倾注于著书立言的作者，都是对所处时代有所思考、对自我担当有所要求的思想家兼学者。马端临生活于宋、元两朝，目睹了南宋的倾覆、元朝的社会乱象及百姓的深重灾难。其久居书斋，在父亲马廷鸾指导下，纂修《文献通考》以探寻治国安民的历史经验和方法。但不同于杜佑编纂《通典》的政治身份与立场，马端临主要是从一个儒生、学者的视角，从历代典章制度出发，探究、考辨经济、政治、礼乐等相关学术文化，追求"集著述之大成"的学术理想。《文献通考》以

“考”为着眼点即体现了马端临自觉的考证意识和强烈的学术观念，其中“考”的具体方法为“通”[①]，“考”的直接来源或主要依据为“文”与“献”。然而，关于“考”的具体所指[②]，目前学界说法不一。

一种观点认为“考”包括所有低两格书写的内容。如胡士萃硕士学位论文《〈文献通考·乐考〉引书及按语研究》第二章“《乐考》按语对宋儒思想的因革”第一节“《乐考》按语概述”中谈道：

> 从整体位置上看，《乐考》中材料的整体安排分为“文”、“献”、“按语”三个层面。第一个层面为“叙事”部分，一律顶格书写，称为“文”；第二个层面为“论事”部分，均低一格书写，称为“献”；第三个层面，也是最能体现马端临思想及其观点的层面，为“按语”部分，统一低两格书写。从标志语上看，“按语”或是以称谓如“陈氏《乐书》曰”、“杜氏曰”、“夹漈郑氏曰”等开头；或是直接以某部作品名如“《程氏演繁露》曰”、“《建炎以来朝野杂记》”等开头；或是以“右”字或“按”字领起；或是没有任何标志直接发表议论。这四种行文方式是马端临对他人或自己的评论作适量地整理，以此表达观点。[③]

材料中所说“按语”即“考”，胡士萃根据低两格的文献位置和不同的标志语将“考”分为四种[④]：第一、二种属于引自他书的诸儒评论，第三、四种属于马端临的按语。结合其文后附录“《乐考》按语的分布”[⑤] 可以更清晰地看出，这一观点将很多与“考”无关的内容划入了“考”的范

---

① “通”应该包含两层意思：一是“会通因仍之道”，主要指叙事论史打通时间界限，作通史之事。如《文献通考》叙事自上古至南宋嘉定末年，同时又融汇各历史时期的文献史料，重新整理、编排以探其源流、理清典章制度发展始末。二是变通之法，主要指考证、评议历史史实过程中打通同时期各家说法，折中评议，得出自己的观点，讲究适时变通。

② 从广义上讲，“考”应该包括“文”“献”与按语在内的所有文献，因为“文”“献”的选择、按语的论述和评价都体现着马端临的考证与辨析；从狭义上讲，“文”“献”“考”是《文献通考》的三种不同的文献类型，马端临在《自序》中有明确表述。因此本文主要从狭义角度论述，所说“考”的具体所指是相对于“文”与“献”而言的。

③ 胡士萃：《〈文献通考·乐考〉引书及按语研究》，河北师范大学硕士学位论文，2016 年，第 21 页。

④ 丁赟：《〈文献通考·乐考〉史料价值研究》所持观点与胡士萃基本相同（福建师范大学硕士学位论文，2016 年，第 24~26 页）。

⑤ 胡士萃：《〈文献通考·乐考〉引书及按语研究》，第 58~72 页。

畴，如以“右”领起的大部分文献并不是“考”的内容。“右十二律阴阳辰位相生次第之图”“右十二律分寸厘毫丝数”“右五声五行之象，清浊高下之次”[①] 等，乃朱熹《仪礼经传通解·钟律篇》的正文，《乐考》予以整体摘抄引用，与“考”并无关系；“右四曲，太宗内宴，诏无忌等作之，皆宫调也”“右七曲，高宗朝所作也”“右三十四曲，并明皇朝所作也”[②] 等，乃《乐考》摘自《通志·乐略》的《唐七朝五十五曲》，郑樵只是附在乐曲之后作总结、提示之用。这些内容既非马氏之言，也谈不上是“考”的内容。

另一种观点将“考”的内容归纳为两方面：一是马端临的自撰按语，二是引自他书的诸儒评论。如李方元博士论文《〈宋史·乐志〉研究》第三章“编纂《宋史·乐志》的音乐史料背景”第五节“《文献通考》之《乐考》”写道：

> 这里“文”、“献”、“己意”三分，是《文献通考》的特色。它不仅表明《文献通考》的资料经过甄别、分有层次，而且也明确了各自的作用和文本中的地位。第一类“叙事”，出自经史，参之会要等典籍，属“信而有证者”。第二类“论事”，出自奏疏、评论等，是对第一类资料的订补。第三类是心得，包括两种资料，一是出自马端临“研精覃思”之得，二是虽出自籍载但为马氏所赞同之论，二者皆谓上述两类资料的献疑与考析。[③]

第一种乃马端临“研精覃思”之“己意”，属于“考”的内容，无异议；第二种诸儒评论，李方元认为虽出自其他典籍，但为马氏所赞同，故归入“考”的范畴。鉴于该文侧重点不在此，作者没有进一步指出哪些诸儒评论可以归入此类。但事实上，这些诸儒评论中有不少内容是马端临直接批判或不赞同的。如陈旸从主观证应角度解读乐政关系，郑樵重声歌、轻义理之说，马端临在《乐考》中明确提出了不同看法。因此这一观点没有足够的说服力。

① 马端临著、上海师范大学古籍研究所、华东师范大学古籍研究所点校《文献通考》卷一百三十二，中华书局，2011，第4047~4052页。本文所引《文献通考》皆为此书，不再一一详注。

② 《文献通考》卷一百四十二，第4311~4312页。

③ 李方元：《〈宋史·乐志〉研究》，扬州大学博士学位论文，2001年，第90页。

由此可见，《文献通考》“考”的内容范畴或盲目扩大，或所指不明。有鉴于此，笔者不揣浅陋，试从《文献通考·自序》文本出发，以《乐考》为例，对“考”的具体所指予以重新分析、界说，并在此基础上对《文献通考》“以经治史”的编纂体式试作探析。

二

对“考”的具体所指产生误读主要与“文”“献”“考”的编排位置有关。关于此三类文献的编排情况，《文献通考·前言》曰：

> 《文献通考》之命名由此，也是编撰体式上的一种创新，该书编排版式也与此一致，如《职役考》：叙事始于黄帝经土设井……均是顶格书写，是谓“文”；论事载历代臣僚奏疏、议论，均是低一格书写，是谓“献”；马端临阐述自己观点的文字，则以按语形式写于最后，并以低二格书写，这可称之为“考”。[①]

顶格书写的为“文”，低一格的为“献”，“考”以按语形式低两格书写[②]。正是基于此，上述研究将所有低两格书写的诸儒评论，抄自他书、以“右”字领起的内容等均归入“考”的范畴，而这一做法显然有失偏颇。首先，由《前言》内容可知，“低两格书写”是“考”的必要不充分条件，并不能得出“低两格书写的均为‘考’”的结论，事实上这也不符合《文献通考》真实的编纂状况；其次，关于文献编排的位置，马端临在《自序》中只字未提，主要是后人根据《文献通考》实际的文献编排版式总结出来的规律。而且在《文献通考》的实际编纂中，“文”“献”“考”的编排也常有疏漏之处。如《乐考四》：

> 时尚书萧宝夤又奏：“金石律吕，制度调均，自古以来鲜或通晓。仲孺虽粗述，而学不师授，云出己心，又言旧器不任，必须更造，然

① 《文献通考》，《前言》第2~3页。

② 中华书局点校本的排版格式保持原版式，具体做法如下：“原刊顶格者，首行低二格，转行顶格；原刊低一格者，首行低三格，转行低一格；原刊低二格者，首行低四格，转行低二格。”（《文献通考·点校凡例·分段》）

后克谐。上违用旧之旨，轻欲制造。臣窃思量，不合依许。”诏曰：“礼乐之事，盖非常人能明，可如所奏。”①

此段文献在《乐考》中自成一个段落，放在“文”的位置。但从文献来源和具体内容看，属于臣僚奏疏。因此应低一格，放在“献”的位置。再如《乐考十七》：

吴季札见舞《大夏》者，曰：“美哉！勤而不德，非禹其谁能修之！”②

此段文献在《乐考》中低两格书写，与“陈氏《乐书》曰”并列。但从文献内容及“吴季札见舞《韶箾》者”“吴季札见舞《韶濩》者”“吴季札见舞《象箾》《南籥》者”③的位置看，显然属于错排情况，应低一格排列。总而言之，将文献的编排位置作为区分和判定“文”“献”“考”各部分内容的主要依据，是不可靠的。我们应该以马端临的《自序》文本为根本出发点，以各部分的具体内容和实际功用为首要依据，考察和界定“考”的具体所指。

《文献通考·自序》共二十九个段落，一至三段落主要是对《史记》《汉书》《资治通鉴》《通典》的评论分析，第四段落是《文献通考》编纂缘起的自我陈述，第六段落强调修史之不易和自己迎难而上的决心，七至二十九段落为《田赋考》《职役考》《乐考》等二十四门的小序。其中第五段落以两百多字的篇幅介绍了“文”“献”“考”各自的文本功用、文献来源和选用标准：

凡叙事则本之经史，而参之以历代会要，以及百家传记之书，信而有证者从之，乖异传疑者不录，所谓“文”也。凡论事则先取当时臣僚之奏疏，次及近代诸儒之评论，以至名流之燕谈，稗官之记录，凡一话一言可以订典故之得失，证史传之是非者，则采而录之，所谓“献”也。其载诸史传之记录而可疑，稽诸先儒之论辨而未当者，研

① 《文献通考》卷一百三十一，第4016页。
② 《文献通考》卷一百四十四，第4348页。
③ 《文献通考》卷一百四十四，第4348~4351页。

精覃思，悠然有得，则窃著己意，附其后焉，命其书曰《文献通考》，为门二十有四，卷三百四十有八，而其每门著述之成规，考订之新意，各以小序详之。[1]

可见“文”即典籍，主要以经史为本、参之以历代会要和百家传记之书，以“信而有证”为选用标准，旨在用叙事的方式串联历代经济、政治、文化等活动及制度发展的历史史实。如《乐考》“文”中出现的《尚书》《礼记》《周礼》《诗经》《史记·乐书》《汉书·礼乐志》《西汉会要·乐》《东汉会要·乐》，等等。

“献”即贤者，文献来源依次为当时臣僚之奏疏、近代诸儒评论及名流燕谈、稗官记录，选用标准为“可以订典故之得失、证史传之是非”，重在论事证史，用于补充和论证“文”中出现的相关典故、史实。如《乐考》“献”部分引《论语》《孟子》《庄子》《东观汉记》中论乐的内容补充“文”中提到的《咸池》《大韶》《大武》等乐章，引《汉书·史丹传》中史丹之进言论证“文”中提到的汉元帝喜好音乐之事，等等。

“考”即推究、考察，具体对象是“史传之记录可疑、先儒之论辨未当者”，主要内容为“研精覃思”后的“悠然有得，窃著己意”。即“考”主要指马端临通过文献史料的整合、编排，在叙述史实、论证史实后，对史传记录的可疑之处、诸儒论辨不当的地方，精细研究、深入思考，得出的体会和看法。由此可见，“考”的内容范畴应该是马端临的悠然之得、一己之意，即自撰按语。换而言之，判定“考”的主要条件为是否马端临自撰之语，而非其实际的编排位置或标志语“按:”。经查，《乐考》中共十九处，其中十五处以“按:”领起，四处以“右”开头。具体位置及内容如下表所示：

位置	具体内容
乐考一	右周室既衰，雅乐渐废，淫声迭起，夫子欲起而正之，而不得其位以行其志……必以不能谐世俗之乐故也。
乐考一	按：春秋时，虽伶官犹以奸声淫乐为可耻，而战国之际，则时君直以世俗之乐为可好……故以子夏、孟子之说，继夫子论乐之后。

① 《文献通考》，《自序》第3页。

续表

位置	具体内容
乐考一	右太史公《乐书》所述如此。如李斯进谏之言，殊与其素论相反……斯既进邪说以媚始皇，而复欲持正论以抗高，犹劝人以饮而复咎其醉也，岂不愚哉！
乐考三	右《四朝史志序》。言宋乐中兴以前，其制屡易，本末大概如此。然李照、阮逸、刘几之乐，行而随废……今订正虽详，而铿锵不韵；辨折虽可听，而考击不成声，则亦何取焉。然照、杰、汉津之说，亦既私为工师所易，而懵不复觉，方且自诡改制，显受酧赏，则三人者，亦岂真为审音知律之士？其暗悟神解，岂足以希荀勖、阮咸、张文收辈之万一也哉！
乐考四	按：古人言律为万事之本，度量衡皆由焉……盖随世立法，随地从宜，取其适于用，而初无害于事，固不必尽同也……累千百言，大要不过如此。愚请得而诘之！然则欲制律，必先定分寸，而古今之分寸不可考矣……愚虽不能晓钟律，窃意古人以黍定律，其法如此。
乐考十	按：箜篌或以为师延所作，靡靡之乐，盖郑、卫之淫声也。或以为汉武帝使乐人侯调作之，以祠太一。盖汉世郊庙之乐，而非先王之雅乐也。然俱不言来自胡中，陈氏《乐书》以入胡部，未知何据，当考。
乐考十	按：响泉、韵磬，为李勉所制，号称名琴。唐史载之，此段言其首尾尤详。但既曰广明之乱，为僧所取矣，而又曰建中四年，为韦皋所得……何其缪也！此据《乐书》所采《国史补》之说，疑有误，当考。
乐考十四	右是为虞、夏之诗，乃三百五篇以前者。盖尝以为诗之体有三：曰风、曰雅、曰颂……然未有三百五篇之前，如《康衢》，如《击壤》，则风之祖也；如《九歌》，如《喜起》，如《南风》，则雅之祖也；如《五子之歌》，则又变风、变雅之祖；若颂者，独无所祖……或叔孙穆子之时，未经夫子厘正，故简编失次，遂五一颂为雅邪？
乐考十四	按：太史公言："《诗》三百五篇，孔子皆弦歌之，以求合《韶》《武》《雅》《颂》之音。"今观季子请观周乐……盖非始于夫子矣。而晦庵辩《桑中》诗序，其说曰："雅者，二《雅》二《南》、雅、颂……用之何等之宾客乎？"盖郑、卫国风，如《桑中》《溱洧》诸篇，所言皆淫奔谑浪之辞，序者以为刺淫奔，而晦庵尽斥序说，以为淫奔之人所自赋之诗，故疑其非雅乐也。愚以为未然……以是观之，其歌诗之用，与诗人作诗之本意盖有判然而不相合者……方为合宜。
乐考十四	按：夹漈以为诗本歌曲也，自齐、鲁、韩、毛各有序训，以说相高。义理之说既胜，而声歌之学日微矣。愚尝因其说而究论之……于是疑儒者之道有体而无用，而以为义理之说太胜。夫义理之胜，岂足以害事哉！
乐考十四	按：夹漈此论，拳拳乎风、雅、颂之别，而以为汉世颇谬其用……至于短箫铙歌，史虽以为军中之乐，多叙战阵之事，然以其名义考之，若《上之回》，则巡幸之事也；若《上陵》，则祭祀之事也；若《朱鹭》，则祥瑞之事也；若《艾如张》《巫山高》《钓竿》篇之属，则又各指其事而言，非专为战伐也……即古之雅、颂矣。

续表

位置	具体内容
乐考十五	按：历代乐歌，惟南之宋、齐，北之拓跋魏无所考见，此段姑摭《隋书·礼乐志》序数语以括之。前编宋、齐二段皆出陈氏《乐书》，俱言其大概耳。宋、齐运祚短促，元魏出夷戎，故史籍不备，后来难以稽据云。
乐考十五	按：郑氏主于声音而言，陈氏主于证应而言，故其说不同。然成周之时，未尝不以夷乐参用于祭享之间也。迹明皇所以召釁（衅）稔祸者，自有其故，岂皆入破合奏致之乎？
乐考十五	按：自汉有《铙歌鼓吹曲》，而魏晋以来相袭为之，大概皆以颂时主之功德。唐无其词，子厚此文进于元和间谪永州之时，元未尝施用也。
乐考十七	按：《正义》以《云门大卷》《大咸》《大夏》《大濩》《大武》为大舞，以祓舞、羽舞、皇舞、旄舞、干舞、人舞为小舞。然以愚观之，《云门》以下，舞之名也，若祓，若羽，若皇，若旄，若干，若人，则舞之具也……大司乐所教，是通指其集大成而言，故谓之《云门》《大咸》，譬之为学祓、羽、皇、旄、干、人，则诵诗读书是也。《云门》至《大武》，则作文是也。而诵诗读书，固所以作文也。《乐书》互相备之说得之。
乐考十七	按：冕服，先王之盛礼也，非郊庙祭祀志大事不服之……后世不明其义，而以平冕为舞郎之服，误矣。流传既久，南唐之时，优伶遂有乞取大殷皇帝平天冠为戏以资笑噱者，盖后世之视舞，同乎戏剧，而又因其误以平冕为舞服，遂亦以戏衫视冕矣。
乐考十九	按：夫子曰："乐云乐云，钟鼓云乎哉！"孟子曰："今之乐，犹古之乐也。"先儒亦谓"乐只是一个和。"由是观之，所谓乐者，和，其本也；声器，其末也……范蜀公力主其说，别撰新乐上进，则复效照、逸之为，而与素论背驰，何邪？
乐考二十	按：《汉志》言：汉乐有四，其三曰黄门鼓吹乐，天子宴群臣之所用；四曰短箫铙歌乐，军中之所用。则鼓吹与铙歌，自是二乐，而其用亦殊。然蔡邕言鼓吹者，盖短箫铙歌，而俱以为军乐，则似汉人已合而为一……则夜警晨严之制，诚不可废。至于册宝、上尊号、奉天书、虞主祔庙皆用之，则不类矣。
乐考二十一	按：《明堂位》言："昧，东夷之乐也。任，南蛮之乐也。"《周礼》："韎师掌教韎乐。"韎，即昧也。独西戎、北狄之乐不见于经……然观隋、唐所谓燕乐，则西戎之乐居其大半。郑夹漈以为雅、颂，亦自西周始……愚又以为：自晋氏南迁之后，戎狄乱华……其转折如此，则其初固本不出于西戎也。

《乐考》十九处"考"或总结乐制、乐歌等发展情况，或对律吕制造提出解决方案，或说明文献出处和引用目的，或对相关说法提出质疑，或对不同观点进行折中评议，或表达个人的音乐观点等。这些内容是马端临在整合、梳理文献中的一己之心得，才是"考"的具体所指。

至于上文误作“考”的低两格的诸儒评论，应该指“献”中的“近代诸儒之评论”。由《自序》可知，“献”的内容以“当时臣僚之奏疏”和“近代诸儒之评论”为主。细读低一格书写的“献”可以发现，这部分内容大多为“当时”臣僚之言，如《乐考》“文”谈及汉武帝时作《郊祀歌十九章》，“献”部分以李延年之事补充；“文”提到汉元帝好音乐，“献”部分以史丹之进言予以论证，等等，而“近代诸儒之评论”少有涉及。因此，低两格书写的诸儒评论应该是“献”所缺少的“近代诸儒之评论”，现将《乐考》中所有低两格书写的诸儒评论列表如下：

“张子曰”	北宋理学家张载
“范氏曰”	北宋史学家范祖禹
“杨氏曰”	北宋理学家杨时
“班孟坚曰”	东汉史学家班固
“蔡攸《国史补》”	北宋宰相蔡攸
“《建炎以来朝野杂记》”	南宋史学家李心传
“永嘉陈氏曰”	南宋藏书家陈振孙
“《朱子语录》”	南宋理学家朱熹
“致堂胡氏曰”	北宋文士胡寅
“沙随程氏曰”	南宋文士程迥
“程氏《演繁露》曰”	南宋思想家程大昌
“陈氏《乐书》曰”	北宋礼学家陈旸
“陈氏《礼书》曰”	北宋礼学家陈祥道
“容斋洪氏《随笔》曰”	南宋文学家洪迈
“《宋中兴乐志论》曰”	南宋史学著作
“刘熙《释名》曰”	东汉经学家刘熙
“曹氏曰”	南宋理学家曹泾（推测）
“夹漈郑氏曰”	南宋文学家郑樵
“东莱吕氏曰”	南宋理学家吕祖谦
“杜氏《通典》”	唐代史学家杜佑
“《两朝史乐志》论曰”	宋代史学著作
“《中兴四朝乐志》叙曰”	宋代史学著作
“徐广论曰”	东晋秘书监徐广

其中“班孟坚曰”转引自《通典·乐典》，“刘熙《释名》曰”转引自陈旸《乐书》，“徐广论曰”转引自《晋书·礼志》，其余二十处均为唐宋著名文学家、理学家、史学家的评论，即《自序》所说“近代”诸儒评论。即“献”有低一格和低两格两种情况，低两格书写的“近代诸儒评论”不应属于“考”的内容范畴。

三

关于低两格的诸儒评论归入“献”的问题，王瑞明在《马端临评传》中无意提道：

> 文，一律顶格。献，低一格或二格，诸臣奏议低一格，诸儒论说再低一格。引文前多冠以某人曰，皆不书其名，或只称其姓，如晁氏曰、陈氏曰；或称其字或号，如致堂胡氏曰、夹漈郑氏曰。[1]

可见他也认为诸臣奏议为低一格的“献”，诸儒论说为低两格的“献”。可惜此书关注点不在此，故对于其为什么不低一格与诸臣奏疏并列，而选择低两格与“考”并排等问题并未展开详述。

笔者仔细研究《文献通考》的编纂体式和“献”之诸臣奏疏、诸儒评论等的文献来源发现，“献”之所以有低一格、低二格之分，一方面可能是因为马端临在有意地区分诸臣奏疏与诸儒评论，另一方面应该与《文献通考》对朱熹注经方式的借鉴有关[2]。朱熹《四书章句集注》等均采用集注的方式汇集、博采众说，解说经文义理，同时加入个人按语。而《文献通考》中低一格的“献”类于经文，低两格的诸儒评论即为诸儒的义理解说，后者是对前者的注解或评议。此二者无法并列，只能再低一格，与“考”并列。如《乐考一》：

> 孟子见梁惠王曰：“王尝语庄子以好乐，有诸？”王变乎色，曰：“寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳。”庄暴，齐臣。变色者，

① 王瑞明：《马端临评传》，南京大学出版社，2001，第319~320页。

② 马端临师从精于朱子之学的曹泾，受朱熹著述、思想影响极大。《乐考五》全部引用朱熹《仪礼经传通解·钟律篇》，《论语集注》《孟子集注》《朱子语类》等著作也多有引用。

惭其好之不正也。曰："王之好乐甚，则齐其庶几乎！今之乐犹古之乐也。"……今王与百姓同乐，则王矣。好乐而能与百姓同之，则天下之民归之矣，所谓齐其庶几者如此。[1]

范氏曰："战国时，民穷财尽，人君独以南面之乐自奉其身。孟子切于救民，故因齐王之好乐，开导其善心……所以不同。"杨氏曰："乐以和为主，使人闻钟鼓、管籥之声而疾首蹙颏，则虽奏以《咸》《英》《韶》《濩》，无补于治也。故孟子告齐王以此，姑正其本而已。"[2]

第一段材料是孟子与梁惠王论乐，《乐考》中低一格；第二段是范祖禹、杨时对此的评议，低两格书写。这两段材料均引自朱熹《孟子集注》[3]，其中第一段是《孟子·梁惠王章句下》的正文，第二段是对正文的小字注释，二者本是一体。《乐考一》引《论语集注》"太师挚适齐"与"张子曰"[4] 亦为此类。

再如《乐考十五》谈到唐大曲《凉州》《伊州》《甘州》：

《凉州》《伊州》《甘州》天宝乐曲，皆以边地名之。又诏选调法曲与胡部新声合作。

容斋洪氏《随笔》曰："今乐府所传大曲皆出于唐，而以州名者五：《伊》《凉》《熙》《石》《渭》也。《凉州》今转为《梁州》，唐人已多误用，其实从西凉府来也。凡此诸曲，唯《伊》《凉》最著，唐诗词称之极多，聊记十数联，以资谈助。如……皆王建、张祜、刘禹锡、王昌龄、高骈、温庭筠、张籍诸人诗也。"

陈氏《乐书》曰："唐明皇天宝中，乐章多以边地名曲，如《凉州》《甘州》《伊州》之类。曲终繁声，名为入破，已而三州之地悉为西番蹈籍，境寖削矣。……今诚削去繁声，革入破之名，庶几古乐之发也。"

又曰："窃观唐之乐歌，《突厥盐》歌于龙朔，而阎知微卒有陷突

---

① 《文献通考》卷一百二十八，第3939~3940页。

② 《文献通考》卷一百二十八，第3940页。

③ （宋）朱熹：《四书章句集注》，中华书局，1983，第213~214页。

④ 《文献通考》卷一百二十八，第3936页。

厥之诛；《杨柳》唱于永淳，而徐敬业卒构扬、柳二州之乱。《宝庆》之曲作，而太子任咎；《堂堂》之曲奏，而唐祚中绝。以至《舞媚》《桑条》《黄麞（獐）》《契苾》之作，未有无其应者。由是知声音之道实与政通，而治乱之兆皆足听而知之，况其昭昭者乎？"

夹漈郑氏曰："按今之乐，有《伊州》《凉州》《甘州》《渭州》之类，皆西地也。又按隋炀帝所定九部夷乐，西凉、龟兹、天竺、康居之类，皆西夷也……八音之音，以金为主；五方之乐，惟西是承。虽曰人为，亦莫非禀五行之精气而然。"

按：郑氏主于声音而言，陈氏主于证应而言，故其说不同。然成周之时，未尝不以夷乐参用于祭享之间也。迹明皇所以召舋（衅）稔祸者，自有其故，岂皆入破合奏致之乎？[1]

第一段文献为"文"，顶格书写；"容斋洪氏《随笔》曰""陈氏《乐书》曰""夹漈郑氏曰"作为"近代诸儒之评论"，低两格书写，是对"文"中提到的《凉州》《伊州》《甘州》的汇集评议。洪迈从各大曲的命名及在唐诗词中的广泛传唱角度介绍，郑樵从各大曲名称的方向提出"惟西是承"，陈旸从主观证应之说出发认为"声音之道实与政通"。马端临则比较、思考"献"所述观点后作按语，指出郑、陈二人观点的不同出发点，并对陈旸将"安史之乱"归于乐章入破合奏的观点提出质疑。

由此可见，《乐考》中低一格的"献"是对"文"的补充论证，低两格的"献"是对"文"或低一格"献"的汇集评论或进一步阐释，而"考"则是对"文"和两种"献"的考证、评议。"文""献""考"相互结合的编纂体式很可能借鉴了朱熹汇集前人诸说，通过排列和简选的方式表达个人看法的注经方式，简称作"以经治史"。这一编纂体式是马端临在借鉴朱熹集注治经体式基础上的一种治史方法的新探索。

结 语

"文""献""考"三种文献，经一个字"通"串联起来，以成《文献通考》。

---

① 《文献通考》卷一百四十二，第 4312~4314 页。

其中“文”与“献”体现着马端临“集著述之大成”的学术理想，而“考”浓缩了马端临所有理念、思想的精华。因此弄清楚“考”的具体所指和内容范畴，对《文献通考》及马端临相关研究的展开至关重要。上文从《自序》出发，以《乐考》为例，对“考”的内容予以重新界说，得出如下结论：“考”具体指马端临的自撰按语，其中低两格的诸儒评论应归入“献”；这种“以经治史”的编纂体式可能借鉴了朱熹集注的注经方式，是马端临治史方法的新探索。

音乐研究



歌哭之辞的形成语境及其理论阐释*

曹胜高

（西安，陕西师范大学文学院，710119）

摘　要： 歌哭作为表达哀情的方式，在凶礼中普遍使用。还原歌哭之制，能够明晰《诗经》时代歌诗创作的制度语境。其中，丧葬歌哭既有招魂之辞，又为挽歌之用，舞雩更是以歌哭的形式祈雨。儒家固守“丧不言乐”的认知，回避讨论歌哭之辞的合理性，使得《诗经》中的诸多歌哭之辞隐没不闻。道家对哀乐之情的全面理解，使得歌哭不仅得以传承，而且成为文学表达的方式之一。

关键词： 丧葬歌哭　去国之哭　哀乐入诗　制度语境　理论阐释

作者简介： 曹胜高，1973 年生，河南洛阳人。现为陕西师范大学文学院教授，主要从事中国文化与文学研究。

《周礼》载乐师、衔枚氏、肆师、内宗、外宗等职，皆有序哭、禁歌哭等职责；《礼记》又有“吉凶不同服，歌哭不同声”之言[①]，歌哭是为凶礼的礼容之一，其如何运作？尚少讨论。《周礼》载女巫“凡邦之大灾，歌哭而请”，郑玄注言：“有歌者，有哭者，冀以悲哀感神灵也。”[②] 歌哭为禳灾之法，其方式如何？亦需辨析。《礼记》又载“大夫士去国逾竟，为坛位，乡国而哭”[③]，去国而哭的形制如何？更少论及。凶礼的歌哭制度不明，其中所形成的歌哭之辞，也散于文献之中而少整合，遂使得歌哭之辞亦隐没不闻。如果能够从凶礼的视角对歌哭之制进行辨析，由此观察歌哭

---

* 本文为教育部人文社科基金项目“乐经形态研究”（项目号：17YJZH005）成果。

① 《白虎通》引，陈立撰、吴则虞点校《白虎通疏证》，中华书局，1994，第 510 页。

② 《周礼正义·春官宗伯·女巫》，《十三经注疏》本，中华书局，1980，第 817 页。

③ 《礼记正义·曲礼下》，《十三经注疏》本，中华书局，1980，第 1258 页。

之辞的产生背景，可以较为深刻地讨论《诗经》《楚辞》中歌哭之辞形成语境，有助于更深刻地理解文学的早期生成机制及其认知过程。本文试论之。

一 周秦丧葬歌哭与歌哭之辞

从《周礼·春官宗伯》所载来看，在王及诸侯大丧时，有序哭之制。如肆师在“大丧，……令外内命妇序哭”；内宗亦“大丧，序哭者。哭诸侯，亦如之”；外宗“大丧，则叙外内朝莫哭者。哭诸侯，亦如之”，以三职掌管序哭，可知序哭为丧礼的重要内容。其中，先由掌国之祀礼的肆师下令，然后内宗、外宗分别依五服之远近按照不同的哭法表达哀悼之情[①]。郑玄注言：“序，使相次秩”，贾公彦疏：“哭法以服之轻重为先后。”[②] 五服本为区分逝者与吊者关系之远近，以哭法与之相应，可知序哭乃不同的哭法，足以区分远近关系。故《白虎通·丧服》云：“服以饰情，情貌相配，中外相应，故吉凶不同服，歌哭不同声。所以表中诚也。”丧服为外在的礼饰，序哭则为具有规定性的哭法，既能表达情感、又能节制情感，使得礼仪活动内外合一。

《周礼·春官宗伯·大司乐》又载：“凡日月食、四镇五岳崩、大傀异灾、诸侯薨，令去乐。大札、大凶、大灾、大臣死，凡国之大忧，令弛县。凡建国，禁其淫声、过声、凶声、慢声。大丧，莅廞乐器。及葬，藏乐器，亦如之。”言大凶、大丧不用乐器。然“乐师”之职却言：“凡丧，陈乐器，则帅乐官。及序哭，亦如之”，后世解释乐师陈乐器而不用的理由，在于乐为阳，而丧主阴，故丧礼不用乐。丧礼不用乐，却让乐师参与序哭，表明所序之哭，必须合乎乐声乐音。

丧葬之哭，本生于情感，其付诸于声，既有吁嗟之音，又有倾诉之辞，是为歌哭。《左传·哀公十一年》载吴子代齐，“将战，齐将公孙夏命其徒歌《虞殡》，陈子行命其徒具含玉”。其所歌的《虞殡》，孔颖达疏：“虞殡者，谓启殡将虞之歌也，今人谓之挽歌。”便是周乐中成型的歌哭。

① （宋）郑樵：《通志·礼略》解释说：“周制，始崩，太仆戒鼓传达于四方，内宗掌序哭者，外宗叙外内朝暮哭者，世妇掌比外内命妇之朝暮哭，不敬者而呵罚之。”说的便是周王室的序哭，实则用不同的歌哭方式来表明哭者与丧者的关系。

② 《周礼注疏·春官宗伯·小宗伯》，《十三经注疏》本，中华书局，1980，第769页。

《礼记·檀弓下》亦载：

> 季武子寝疾，蟜固不说齐衰而入见。曰："斯道也，将亡矣。"士唯公门说齐衰。武子曰："不亦善乎！君子表微。"及其丧也，曾点倚其门而歌。

周制，丧服不入公门，季武子为鲁之上卿，正在服丧的蟜固着齐衰见之，是为非礼。杜佑认为季武子"世为上卿，强且专政，国人事之如君。蟜固能守礼，不畏之，矫其俗之失礼也"[①]。在蟜固看来，季武子之为上卿非以功德取之，乃出于强权，因而其家不当视为公门，着丧服入见无可厚非。季武子似乎也意识到这一点，遂言"君子表微"，以明己知蟜固之意。其又述季武子去世之后，曾点临丧而歌[②]，通过故事化的追述表明儒门弟子对季武子的不敬。其中曾点倚门而歌丧，若按照儒家的经典解释，则不合礼。

从儒家文献的记载来看，周制中的歌、哭有着严格区分。《论语·述而》载孔子之行事："子食于有丧者之侧，未尝饱也。子于是日哭，则不歌。"朱熹解释说："祭哭，谓吊哭。日之内，余哀未忘，自不能歌也。"[③]依礼，祭吊之日不歌。《礼记·曲礼下》亦有类似之言：

> 适墓不登垄，助葬必执绋。临丧不笑，揖人必违其位，望柩不歌，入临不翔。当食不叹。邻有丧，舂不相。里有殡，不巷歌。适墓不歌，哭日不歌。送丧不由径，送葬不辟涂潦。临丧则必有哀色，执绋不笑，临乐不叹，介胄则有不可犯之色。故君子戒慎，不失色于人。

其中的"哭日不歌"，郑注："哭日，乃吊人日也。哭、歌不可共日也。"即哭、歌不能同日使用。由此可见，序哭乃是对吊丧之日的哭法规定，而

① （唐）杜佑：《通典》卷105《礼·沿革》，中华书局，1988，第2744页。

② （清）阎若璩：《尚书古文疏证》卷八认为"孔子年十七时，子路甫八岁，点实不过六岁七岁孩童耳，乌得有倚国相之门，临丧而歌之事"，考证此事虚有。《礼记》重在释礼之义，其以此言丧礼之制，而非凿证史实，由此可以看出儒门不承认季武子的身份，因而蟜固、曾点的行为也不算非礼。

③ （宋）朱熹：《四书章句集注》，中华书局，1983，第95页。

丧歌，则是在吊临之后所唱之辞。无论在制度上还是在风俗上，二者不可随意使用。曾点的临丧而歌，实际违背了《曲礼》中的基本规定，可以视为儒门弟子对季武子行为的不齿、对其身份的不尊重。正因为在礼制中，歌哭有着内在的规定性，《周礼》所设衔枚氏之职，便有“禁嘂乎叹鸣于国中者、行歌哭于国中之道者”“无敢歌哭于军中，有则其罪射”的规定，其中的“禁歌哭”，并非不允许歌哭，而是禁止不合礼制的歌哭。

《诗经》中最具有挽歌性质的歌哭之辞便是《秦风·黄鸟》。《左传·文公六年》载：“秦伯任好卒，以子车氏之三子奄息、仲行、针虎为殉，皆秦之良也。国人哀之，为之赋《黄鸟》。”全诗乃哀叹三良殉葬之事。从应劭所载来看，三良是主动殉葬[①]，故《黄鸟》为时人安葬三良时的挽歌。其中的“临其穴，惴惴其栗”，非写“三良”临死的容状[②]，而是写国人安葬“三良”时所见所思所感，其既为挽歌，当出于丧葬歌哭之辞。

以挽歌来观察，《小雅·蓼莪》当为歌哭父母之歌。其中所言的“哀哀父母，生我劬劳。……哀哀父母，生我劳瘁。……无父何怙，无母何恃。出则衔恤，入则靡至。”便是哀叹父母辞世的辛劳，尔后感慨子欲养而父母不在的辛酸：“欲报之德，昊天罔极。……民莫不谷，我独何害。……民莫不谷，我独不卒。”反复哀叹父母去世后的孤苦无依，诗中充盈着痛哭之音。尽管《毛诗序》言之为“刺幽王也。民人劳苦。孝子不得终养尔”，但西汉并不视为讽刺之作，而将之视为感念父母养育之恩的歌词。哀帝下诏追封太后之父时，言：“朕幼而孤，皇太太后躬自养育，免于襁褓，教道以礼，至于成人，‘欲报之德，皞天罔机。’前追号皇太太后父为崇祖侯，惟念德报未殊，朕甚恧焉。”[③] 引诗中之句以言养育之恩重。东汉永元十五年（103）和帝诏亦曰：“甲子之异，责由一人。诸王幼稚，早离顾复，弱冠相育，常有《蓼莪》、《凯风》之哀。选懦之恩，知非国典，且复宿留。”[④] 亦以《蓼莪》代言养育之恩，而《毛诗序》所言“刺幽王”之论，反倒不被认同。后世学者读及此诗，皆认为其为歌哭父母之辞而不忍卒读。如晋王裒守孝期间，每读《诗》至“哀哀父母，生我

---

① 《汉书》卷八十一《匡衡传》注引：“秦穆公与群臣饮，酒酣，公曰：‘生共此乐，死共此哀。’于是奄息、仲行、针虎许诺；及公薨，皆从死，黄鸟诗所为作也。”

② 晁福林：《上博简〈诗论〉与〈诗经·黄鸟〉探论》，《江海学刊》2002年第5期。

③ 《汉书》卷七十七《郑崇传》，中华书局，1962，第3255页。

④ 《后汉书》卷五十五《章帝八王列传·清河孝王庆》，中华书局，1965，第1802页。

劬劳”，“未尝不三复流涕，门人受业者并废《蓼莪》之篇”[①]；顾欢读《诗》至“哀哀父母”，“辄执书恸泣，由是受学者废《蓼莪》篇，不复讲焉”[②]；《幽明录》亦载“襄阳城南有秦民墓，为性至孝。亲殁，泣血三年，人有为其咏蓼莪诗者，民闻其义，涕泗不自胜”[③]，正在于《蓼莪》中所蕴含的思亲之情太深挚沉痛，方才广泛引起后世读者的共鸣。受此影响，后世论诗者，亦不取《毛诗序》的遭乱之说。如李光地便言此诗“如徒曰遭乱感时，则寡味矣”[④]；徐乾学干脆在《读礼通考·奔丧》首载《蓼莪》，认为此诗“生不得待亲之终，人子之至痛，奔丧之礼哭踊无数，所以倍于常礼也。……予又以《蓼莪》之诗冠于端，以见奔丧之痛切尤至，盖有所自云。”认为此诗的情感合乎丧礼哭踊之辞，可以视为歌哭之辞而不视为讽刺之诗。

和帝诏中提到的《凯风》，出自《卫风》。《毛诗序》认为其“美孝子也。卫之淫风流行，虽有七子之母，犹不能安其室。故美七子能尽其孝道以慰其母心，而成其志尔”，诗言孝子之情。其中反复咏叹“母氏劬劳”“母氏圣善”“母氏劳苦”，乃赞美母亲含辛茹苦；进而以“有子七人，莫慰母心”自责，言有子七人而不能尽孝，在于母子阴阳两隔。其中的“爰有寒泉，在浚之下”，“寒泉”犹言“九泉”，乃言母亲已逝，七子莫能报答母亲的养育之恩、操持之劳。建初三年（78），汉章帝在《赐东平王苍及琅邪王京书》便言：“今送光烈皇后假髻帛巾各一，及衣一箧，遗王，可时奉瞻视，以慰《凯风》寒泉之思，又欲令后生子孙得见先后衣服之制。”[⑤]认为凯风所写的乃为儿子思念亡母之情。汉《卫尉衡方碑》亦言：“会丧太夫人，感背人之凯风，悼蓼莪之劬劳”，感叹母子情深却生死两隔，不能相见，取义亦与《毛传》不同，却使得“凯风寒泉”成为言母子情深的典故。如陶渊明便以“凯风寒泉之感，实钟厥心”[⑥]，来悼伤母子情深而生死永隔。

周制重丧，丧葬有歌哭之制。《诗经》为周之诸侯、朝廷用诗，其中招魂、挽歌之类的歌辞隐没不闻，在于汉儒不以歌哭释之。如《桧风·素

---

① 《晋书》卷五十八《王裒传》，中华书局，1974，第2278页。

② 《南史》卷七十五《顾欢传》，中华书局，1975，第1874页。

③ （南朝宋）刘义庆撰、郑晓晴辑注《幽明录》，文化艺术出版社，1988，第33页。

④ （清）李光地著、陈祖武点校《榕村语录》卷十三，中华书局，1995，第234页。

⑤ （南朝宋）范晔：《后汉书》卷四十二《光武十王列传》，中华书局，1965，第1428页。

⑥ （晋）陶渊明：《晋故征西大将军长史孟府君传》，袁行霈撰《陶渊明集笺注》，中华书局，2003，第492页。

冠》，《毛诗序》释其义为“刺不能三年也”，郑笺：“子为父，父卒为母，皆三年。时人恩薄礼废，不能行也。”认为其讽刺子女不能为父母守孝。然《素冠》直言见素冠、素衣、素铧，三者共用为凶饰，是为丧礼之用。其中所言之“棘人栾栾，劳心传传”，郑笺谓棘人乃“急于哀慼之人”[①]，实为哭丧之人，此诗乃写哭丧之人各入其位，哀伤不已。其中哭为“聊与子同归兮”“聊与子如一兮”者，实乃哭者直言与逝者生死与共，死则同穴，是为悼亡的撕心裂肺之辞。

《唐风·葛生》，毛序言为晋献公“好攻战，则国人多丧矣”，言其与丧事有关。郑笺以其写“夫从征役弃亡不反，则其妻居家而怨思”，其中的“角枕粲兮，锦衾烂兮”被朱熹、方玉润视为写征夫之旧物，遂确定此诗之意谓思妇睹物思人之作。然据《周礼·玉府》所载王“大丧，共含玉，复衣裳，角枕，角柶”之记述，可知角枕为丧葬用具。贾公彦疏认为：“角枕者，所以枕尸。”《礼记·丧大记》载小敛之制，有“君锦衾，大夫缟衾，士缁衾”之说，显然《葛生》所写乃女子目睹丈夫入殓及下葬之情景[②]。其中的“百岁之后，归于其居”“百岁之后，归于其室”，正是夫妇间生则同室、死则同穴的誓言，正是丧葬歌哭的遗留。

现在公认的歌哭之辞，便是《楚辞》中的《招魂》《大招》，其采用丧礼招魂之辞创作而成。《招魂》以“魂兮归来”为领起，反复咏叹九次，以表达对逝者远去的哀号，读之几闻哭声。《大招》以两次“魂魄归徕”、十七次“魂兮归徕”引起，反复劝诫魂灵不要四方游荡，恳求其回到故土。二者是目前保存最早的招魂之辞，可以看出歌哭之辞的基本特征，是边哭边歌。丧葬之礼所用的歌哭之辞，既有招魂之曲，也有挽歌之叹，更有在丧葬过程中的哀泣伤悼之辞，周之五服制度所涉及的社会关系，在歌哭之辞中皆有所表达，既有斩衰之子女哀父母，又有齐衰之哀夫妻，还有一般的朋友哀悼之情等。

二　舞雩歌哭与祈雨之辞

大雩盛乐，以万舞舞蹈，以吁嗟歌哭。雩之字形，乃取亏雨之义。其

---

① 《毛诗正义·桧风·素冠》，《十三经注疏》本，中华书局，1980，第382页。

② 王长华、赵棚鸽：《“〈角枕〉妇”解》，《燕赵学术》2009年第2期。

名之为“雩”，常被解释为因声得义：“以雩音近吁”[①]，“吁嗟而祷雨曰雩”[②]。《周礼·春官宗伯》又载“女巫”之职：“凡邦之大灾，歌哭而请。”郑注：“有歌者，有哭者，冀以悲哀感神灵也”，古有以歌哭祓禳之制，《白虎通·灾变》详其义：

> 灾异者，何谓也？《春秋潜潭巴》曰：“灾之为言伤也，随事而诛。异之言怪也，先发感动之也。”何以言灾有哭也？《春秋》曰：“新宫火，三日哭。”《传》曰：“必三日哭何？礼也。”灾三日哭，所以然者，宗庙先礼所处，鬼神无形体，曰今忽得天火，得无为灾所中乎？故哭也。变者何谓也？变者，非常也。[③]

后世以歌哭禳灾为变礼。元人袁桷便言：“按《春秋》之书雩旱祭也，司巫女巫之舞雩，皆不得已吁嗟而求之，其甚者，则歌哭而请之，礼之变也。”变礼用于凶事。歌哭祈雨所用“吁嗟”之声，孔颖达正义言：

> “雩，以吁嗟求雨之祭”，又《女巫职》云“凡邦之大灾，歌哭而请”，歌哭则吁嗟之类。旱又是大灾，故须吁嗟求雨。……云“凡他雩用歌舞而已”者，按《女巫》云“旱暵则舞雩”，是用歌舞，正雩则非唯歌舞，兼有馀乐，故《论语》云“舞雩咏而归”是也。

其认为大雩之盛乐，万舞之外，需歌哭祈雨。其歌乃出于乐，其哭乃出于灾。灾变以凶礼逆之，凶礼以哭为声。故大雩之歌哭，乃以凶礼祈雨：“故三代盛时当夫龙见之月而有大雩之祭，备盛乐、集群巫，八音之声迭奏，歌呼之声不绝，或舞而擗踊，或嘘而叹息，盖以斯民穷苦之状、灾伤之情上达于天听，庶其或有所闻，垂闵念之仁，而为降雨泽以苏民困耳。”[④] 期望以歌哭之辞，上通于天帝，得起垂悯而降雨。贾公彦认为：“此歌者忧愁之歌，若《云汉》之诗是也。”[⑤] 认为《大雅·云汉》便是西

① 《礼记正义·月令》孔颖达疏，《十三经注疏》本，中华书局，1980，第1369页。
② （元）王恽：《玉堂嘉话》卷六，中华书局，2006，第148页。
③ （汉）班固：《白虎通》，第268~269页。
④ （明）邱濬：《大学衍义补》卷六十三，中华书局，1983，第549页。
⑤ 《周礼注疏》卷二十六，《十三经注疏》本，中华书局，1980，第1549页。

周大雩的歌哭之辞。

《云汉》诗写旱灾，后世多系于宣王时作。《竹书纪年》载宣王二十五年（前 803）大旱，钱澄之认为此诗为宣王祈雨之作[①]。从《云汉》中，我们可以看出大雩礼的若干特征：一是“圭璧即卒”，即呈上圭璧以告天。《周礼·春官宗伯》及《考工记》皆言“圭璧以祀日月星辰”，合于郊天之礼。二是“靡神不举”“靡神不宗”，言遍祀天地山川诸神，以及“群公先正”“父母先祖”，则为《礼记》所言的“百辟卿士有益于民者”，故《云汉》所载之礼、所祀神主、所言之事合乎大雩之制，其当为大雩之辞：首章言哀矜恻怛，二章言叫天不应，三章言诚惶诚恐，四章言忧思忡忡，五章言先祖不顾，六章言无力回天，七章众臣仰叹，末章再言只能祈求于天。《云汉》中直言宣王尊上帝，亲后稷、先祖、父母，近群公、先正，切祈年、方社之事[②]，有自省之意。尽管朱熹觉得诗中“责己处太少”[③]，马国翰也认为“诗中一味归咎天祖”云云，但其中叫天不应、叫地不灵、鬼神无助而近乎哀求之辞，合乎“呼雩”“歌哭”的要求，充满了人的无奈、无望、无力之感[④]。

从传世文献来看，祈雨之辞，并非随意“吁嗟”，而是有着特定的内容。《荀子·大略》言商汤祷雨之辞：“政不节与？使民疾与？何以不雨至斯极也！宫室荣与？妇谒盛与？何以不雨至斯极也！苞苴行与？谗夫兴与？何以不雨至斯极也！”刘向《说苑》卷一亦言，汤使人持三足鼎祝山川，教之祝曰：“政不节耶？使人疾耶？苞苴行耶？谗夫昌耶？宫室营耶？女谒盛耶？何不雨之极也？”何休注《公羊传·桓公五年》又言：“旱则君亲之南郊，以六事谢过自责：政不善欤？使人失职与？宫室崇欤？妇谒盛欤？苞苴行欤？谗夫昌欤？使童男童女各八人而呼雩也。”祈雨之辞内容大致相同，其次序稍有差异，即天子、君王当在祈雨时反省行政、使民、宫室、后宫、赋税、用人六方面的政事，合称“六事”。

---

① （清）钱澄之：《田间诗学》，文渊阁四库全书第 84 册，台北商务印书馆，第 7 页。

② 《张耒集》，中华书局，1990，第 789 页。

③ 《朱子语类》卷八十一，岳麓书社，1997，第 1916 页。

④ 《云汉》之后，则为赞美宣王政绩之作：《崧高》言天下复平；《烝民》言任贤使能，《韩奕》言诸侯拥戴，《江汉》言拨乱反正，《常武》言能守常德，分别从政事、理民、用人、军事诸方面宣示宣王的文治武功。《云汉》责天之后，列举五篇夸赞宣王之辞，其内容为《云汉》诗之补充，表明自省无过，上天不当降此大旱，此六首亦有可能为宣王二十五年大雩之辞，编诗者以年代次之，故列之于幽、厉王诗之间。

由此观察《大雅》中涉及灾旱之《民劳》《板》《荡》《抑》《桑柔》《瞻卬》《召旻》等诗，亦为哀求昊天消灾禳凶，其所言内容，正合乎“六事”之说。

《民劳》，毛笺、郑疏言之为刺厉王，朱熹则认为其“非是直作一诗以刺其王，只陈政事之失，自可以为戒”①，看到了全诗意在言政事。蒋悌生进一步做了阐释：“文、武、周公之道，典章法度，粲然具在，非不存也。在朝之臣，老成才德非不有也。但王心暴虐，弃旧章而不顾，疏斥老成而不用，……是以民劳于下，而政乱于上。”② 指出此诗言周政襢坏，而非简单归咎于一人。于鬯详细分析了全诗五章，认为其中“盖指五人而言，非为一人而言，特五人不著其名，窃疑即《板》篇之价人、大师、大邦、大宗、宗子五者也”③。这样一来，《民劳》实乃反思朝臣行政的不足，是为政之不节。

《板》承接《民劳》，言政坏之因在于不行德政。《毛序》言《板》为“凡伯刺厉王也”，朱熹《诗集传》然之。若依此说，诗开篇之“上帝板板”之“上帝”只能解释为周厉王，是写周厉王不体恤百姓，以致“下民卒瘅”。周制，周王在位不称帝，若以上帝称厉王，诗中所言“天”便难通解。全诗以“天之方难，无然宪宪”“天之方虐，无然谑谑”“天之方懠，无为夸毗”领起，期望君王能接受大臣劝谏。其中的“敬天之怒，无敢戏豫。敬天之渝，无敢驰驱”，既是劝诫君王遵从天意之辞，又是向天表明尊重之义。毛、郑、孔、朱之说难通。陈仅《群经质》遂认为此诗乃“呼天也”，期望上天眷顾下民，最为合理。顺承而来的《荡》，陈仅觉得“呼祖宗也”，其承《板》而下，对天反省，追述文王当年指责殷纣王枉顾百姓之罪责，以全篇紧扣“使民疾与”而言之，结尾的“殷鉴不远，在夏后之世”，正是反省的结论，表明当继承文王之德治理天下。故《板》《荡》是言使民不当。

《抑》，《毛诗序》言为卫武公刺厉王并借此自警，朱熹就认为言之为自警有理，言之为刺厉王则全然不顺④。全诗围绕“威仪”展开，反复阐述谨言慎行之道，以求言谈举止成为百姓之则、合乎先王之道、服于远方

① 《朱子语类》卷八十一，岳麓书社，1997，第1916页。
② 《五经蠡测》卷四，台北商务印书馆，1983，第516页。
③ 《香草校书》卷十七，中华书局，1984，第346页。
④ 《朱子语类》卷八十一，岳麓书社，1997，第1916页。

之邦，战战兢兢，以获得昊天的眷顾。其结尾处所言的“天方艰难，曰丧厥国。取譬不远，昊天不忒。回遹其德，俾民大棘”，正是反躬自省后的表白，上天之灾祸无过，过在君王不能以身作则，是省宫室之制。

《桑柔》，首章所言“倬彼昊天，宁不我矜”，言天不恤民，以致“乱生不夷，靡国不泯。民靡有黎，具祸以烬”。进而写“逢天僤怒”的原因，在于不用良人而用贪人：“听言则对，诵言如醉。匪用其良，复俾我悖”，由于重用善谗之奸臣而排斥以身作则的良人，使得朝政昏暗，天降灾祸，百姓流离失所，是言用人不当。

《瞻卬》，则为“孔填不宁，降此大厉”时反省妇谒之盛。其中的“懿厥哲妇，为枭为鸱。妇有长舌，维厉之阶。乱匪降自天，生自妇人。匪教匪诲，时维妇寺”，已经指明妇道不守而使得王室混乱：“妇无公事，休其蚕织”是言废妇功；“哲夫成城，哲妇倾城”是言亡国家。结尾以“藐藐昊天，无不克巩。无忝皇祖，式救尔后”，提醒君王不要辜负天意、不要愧对先祖，是省后宫之事。

《召旻》言人祸，其中，“旻天疾威，天笃降丧”，言饥馑百姓的流亡，认为遭逢旱岁、邦国溃止的原因在于人祸。其中的“昏椓靡共，溃溃回遹，实靖夷我邦”，郑笺：“昏椓皆奄人也。昏，其官名也。椓，椓毁阴者也。王远贤者，而近任刑奄之人，无肯共其职事者，皆溃溃然维邪是行，皆谋夷灭王之国。”[①] 认为宦官充斥朝廷，使得行政日非。王应麟言西周末，“昏椓靡共，妇寺阶乱，膳夫内史，趣马师氏，缔交于嬖宠。琐琐姻亚，私人之子，窃位于王朝”[②]，朝廷用人不当。孔颖达亦认为厉王时期，“赐小人之物，使之益多，故以况为滋，滋又为益”[③]，朝廷所用者皆为昏聩贪婪之人，其聚敛也甚，其私营也深，使得贤者日退而小人日富，土地不断被贪婪者侵占，是为苞苴无法。

由此可见，《民劳》反省行政之失，《板》《荡》追述理民之法，《抑》陈述言行之戒，《桑柔》言谗佞之祸，《瞻卬》言女谒之患，《召旻》言侵占之弊，分别在昊天降灾之中反省，合乎大雩反省的六事之说，故此组诗作当为大灾时的歌哭之辞。其录于《大雅》中，或出于周舞雩本有六事之说，合为组诗而用作舞雩歌哭之辞。

---

① 《毛诗注疏》，《十三经注疏》，第579页。

② （宋）王应麟：《困学纪闻》卷四，上海古籍出版社，2008，第473页。

③ 《毛诗注疏》，《十三经注疏》，第579页。

三 歌哭的经学阐释与文学理解

中国文论对歌哭之辞的理解，在周秦的文化语境中，有两种不同的阐释：一是儒家礼说中“丧不举乐”，将歌视为乐（lè），认为在居丧期间严格控制歌乐（lè）；二是道家将歌哭视为情感的自然表达，并不否认丧歌与丧乐（yuè）。

《礼记·檀弓上》记载了儒家对丧与乐的基本认知：

> 子夏既除丧而见，予之琴，和之而不和，弹之而不成声，作而曰：“哀未忘也，先王制礼而弗敢过也。”子张既除丧而见，予之琴，和之而和，弹之而成声，作而曰：“先王制礼，不敢不至焉。”

子夏、子张皆精通于礼乐。子夏从情感表达出发理解乐，认为虽然除丧，但对孔子的思念之情依然未能平复，因而琴音不和。子张从制度理解用乐，认为既然服丧期满，自然便能成音。二人的不同点在于：子夏对孔子情深，情仍在伤痛之中，不能用乐；子张对礼制明晰，既然已经服丧期满，就要调整心态，正常用乐。后世论子夏之传儒经，重在情义；而子张之论礼说，重在形制，遂使得儒家之学分途而行[①]。但两人的相同点则是坚守居丧不用乐的传统，方才有除丧而抚琴之别。

《礼记·曲礼》有言：“居丧，未葬，读丧礼。既葬，读祭礼。丧复常，读乐章。居丧不言乐，祭事不言凶，公庭不言妇女。”后世多将之“居丧不言乐”之“乐”（lè）理解为“乐”（yuè），进而认为乐歌表达快乐之情，连歌哭也被作为乐事。这样一来，凶礼用乐便成为儒家经说的一个理论困境。贾公彦疏《周礼》“歌哭而请”时，便对灾异用乐进行了复杂的解释：

> 鲁人有日食而哭。《传》曰：非所哭。哭者哀也，歌者是乐也。有哭而歌，是以乐灾。灾而乐之，将何以请。哀未失所，礼又丧矣。孔子曰：哭则不歌。歌哭而请，道将何为？玄谓日食，异者也，于民

① 曹胜高：《周秦文学认知与“文学”的概念生成》，《深圳大学学报》2016年第5期。

无困，哭之为非。其所灾害，不害谷物，故歌必礼也。董仲舒曰："雩，求雨之术，呼嗟之歌。"《国风·周南》、《小雅·鹿鸣》，燕礼、乡饮酒、大射之歌焉。然则《云汉》之篇，亦大旱之歌。《考异邮》曰《集二十四旱志》"玄服而雩缓，云刑理察，挺罪赦过，呼嗟哭泣，以成发气"。此数者，非大灾歌哭之证也。多灾哀也，歌者乐也，今丧家挽歌，亦谓乐非。"孔子哭则不歌"，是出何经？《论语》曰"子于是日哭则不歌"，谓一日之中，既以哀事哭，又以乐而歌，是为哀乐之心无常，非所以讥此礼。若然，此云歌者，忧愁之歌，若《云汉》之诗是也。

贾公彦不承认歌哭合礼，在他看来，舞雩禳灾、日食用乐之类的文献记载都不可靠。这一理论困境形成的关键在于，儒家承认哭意味着哀情，却又固守"乐（yuè）"通"乐（lè）"的基本认识。由于《礼记·乐记》又将歌视为乐的组成部分①，歌既然意味着快乐，那么在凶礼当哭，其用乐用歌便不合乎礼制。

儒家经说之外，道家理论系统则认同哀、乐皆可入乐。《淮南子·缪称训》便说：

同是声，而取信焉异，有诸情也。故心哀而歌不乐，心乐而哭不哀。夫子曰："弦则是也，其声非也。"文者，所以接物也；情，系于中而欲发外者也。以文灭情则失情，以情灭文则失文。文情理通，则凤麟极矣，言至德之怀远也。

淮南君臣将哀、乐同样视为歌的情感表达指向，哀乐出于心，其发为声，则为歌。心有哀乐，则歌亦有哀乐。也就是说哀情可歌，是为歌哭；乐情亦可歌，视为歌乐，二者皆可以付诸于外在的琴声而倾其情。这一认知承认了哀歌的合理性，也为民间丧乐传统提供了一个合理解释。《史记·周勃世家》载周勃曾"以织薄曲为生，常为人吹箫给丧事"，便是在丧事中奏乐。司马贞认为这便是《左传》所载歌《虞殡》之类，"犹今挽歌类

① 曹胜高：《由音声关系论郑声郑音的认知形成》，《民族艺术》2016年第2期。

也，歌者或有箫管”[①]。在这其中，招魂、挽歌之类的歌哭，其感人心者，在于使人心悲，歌哭可以作为乐歌的组成部分。李贽也赞同挽歌正是“有丧而歌”的结果：“高帝召齐田横至于尸乡亭，自刎奉首，从者挽至于宫，不敢哭而不胜哀，故为歌以寄哀音。”[②] 由悲音而形成的音乐，具有更为深广的感染力。

《淮南子·缪称训》不仅进行了理论的阐释，而且还借助于故事讨论歌哭的形成机制：“雍门子以哭见孟尝君，涕流沾缨。歌哭，众人之所能为也；一发声，入人耳，感人心，情之至者也。”认为雍门子能以歌哭之乐使得孟尝君痛哭流涕，在于情动于衷而具有高超的艺术感染力。《览冥训》又言：“昔雍门子以哭见于孟尝君，已而陈辞通意，抚心发声。孟尝君为之增欷呜咽，流涕狼戾不可止。精神形于内，而外谕哀于人心，此不传之道。”阐释雍门子能够打动孟尝君的原因，在于二人情意相通，能够使得内在的情志得以外发，完成艺术的接受。刘向在《说苑·善说》进一步描述了雍门子感染孟尝君的方式，是先以言辞言说人生之无常、兴衰之有时，以渲染之辞形成共鸣，然后方才鼓琴：

……于是孟尝君泫然，泣涕承睫而未殒。雍门子周引琴而鼓之，徐动宫征，微挥羽角，切终而成曲。孟尝君涕浪汗增欷，下而就之曰：“先生之鼓琴，令文立若破国亡邑之人也。”

用琴声进一步感染孟尝君，将内动于中的伤感通过外在乐音的激发，使得孟尝君的情感得到全面抒发，形成彻心彻骨的感动。

《淮南子》将哀乐并立视为音乐的情感表达，为歌哭提供了理论支持，可以视为道家学说对儒家音乐理论的一个超越。这样来观察庄子的鼓盆而歌，便能看出儒家歌哭之说与道家歌哭之说的认知差异。《庄子·至乐》载：

庄子妻死，惠子吊之，庄子则方箕踞鼓盆而歌。惠子曰：“与人居，长子老身，死不哭亦足矣，又鼓盆而歌，不亦甚乎！”庄子曰：“不然。

① 《史记》卷五十七《周勃世家》注引，第2065页。

② （南朝宋）刘义庆：《世说新语》，中华书局，2007，第892页。

是其始死也，我独何能无概然。察其始而本无生，非徒无生也而本无形，非徒无形也而本无气。杂乎芒芴之间，变而有气，气变而有形，形变而有生，今又变而之死。是相与为春秋冬夏四时行也。人且偃然寝于巨室，而我噭噭然随而哭之，自以为不通乎命，故止也。”

作为宋国人的惠施，显然固守儒家“居丧不言乐”的认知，在他看来，妻子去世本应伤悲，而不应当歌。楚国人庄子，则延续歌哭传统，在其妻初亡时，其曾“噭噭然随而哭之”，尔后而改为歌唱。从礼制而言，《曲礼》虽有“哭日不歌”的规定，但并没有规定不能歌哭，因而惠施对庄子的不理解，不在于歌或哭，而在于庄子“哭日而歌”。前文所引《礼记·曲礼》所载“哭日不歌”，孔颖达的解释是：“吊日之朝，亦得歌乐。但吊以还，其日晚，不歌耳。亦得会是日哭则不歌，是先哭后乃不歌也。”[①] 显然将歌与哭对立起来，在于其认为歌是出于乐（lè），而哭是为悲；当日先歌后哭合乎制，先哭后歌则不合礼。

惠施对庄子的质疑和庄子的说辞，引发了不同的理解。萧绎《金楼子·杂记》便言：“昔庄子妻死，惠子吊之，方箕踞鼓盆而歌，岂非达乎。”认为庄子之歌为乐（lè），体现着齐万物、一死生的达观态度。王得臣《麈史》中却认为庄子之歌，并非乐情，乃出于哀情：

庄周号为达观，故能齐万物，一死生，至于妻亡则鼓盆而歌。夫哀乐均出于七情，周未能亡情，强歌以遣之，其累一也，奚为是纷纷与。扬子云云“荡而不法”，信知言哉。

王氏虽也承认庄子的达观态度，但其歌并非一定要出于乐（lè），而是出于哀。这样一来，庄子鼓盆而歌，其本为歌哭，出于哀情，王得臣的解释实际还原了“鼓盆而歌”本出于歌哭之制，对其理解更接近于原义[②]。

① （隋）孔颖达：《礼记正义·曲礼上》，《十三经注疏》本，中华书局，1980，第1429页。

② 在长期受儒说浸染的学者看来，歌依然代表着快乐，哭则意味着哀伤。《列子·仲尼》言：“季梁之死，杨朱望其门而歌。随梧之死，杨朱抚其尸而哭。隶人之生，隶人之死，众人且歌，众人且哭。”是言杨朱抚尸而哭，是初丧之哭；而望门而歌，则丧后之哀。张湛注云：“隶者，犹群辈也。亦不知所以生，亦不知所以死，故哀乐失其中，或歌或哭也。”仍然视歌为乐，视哭为悲，这样一来，便成为杨朱乐季梁之死而哀随梧之亡，其义便有胶柱之感。

随着魏晋玄学对哀乐之情的深入讨论，特别是嵇康的《声无哀乐论》，强调了哀情的艺术感染力：

> 夫内有悲痛之心，则激切哀言。言比成诗，声比成音。杂而咏之，聚而听之，心动于和声，情感于苦言。嗟叹未绝，而泣涕流涟矣。夫哀心藏于苦心内，遇和声而后发。和声无象，而哀心有主。夫以有主之哀心，因乎无象之和声，其所觉悟，唯哀而已。[①]

嵇康认为哀乐皆可以入乐，歌哭亦能抒情，不仅为魏晋艺术表现提供了丰富的情感领域，也使得文学的情感认知得以自觉。在此基础上，郭茂倩总结文学出自心声，其列举前代歌哭之辞，如“甯戚以困而歌，项籍以穷而歌，屈原以愁而歌，卞和以怨而歌，虽所遇不同，至于发乎其情则一也”[②]，认为歌哭与歌乐一样，都是人的情感表达。在这样的理论认知中，歌哭被视为文学重要的表现内容。李东阳解释说：“长歌之哀，过于痛哭。歌发于乐者也，而反过于哭。是诗之作也，七情具焉，岂独乐之发哉？惟哀而甚于哭，则失其正矣。善用其情者，无他，亦不失其正而已。”[③] 对经学中乐（音乐）多言乐（乐情）进行了辨析，认为歌比哭更具有感染力，是富于文学意味的表达。王夫之进一步区分了哀乐之情与歌哭的关系：“故哀乐生其歌哭，歌哭亦生其哀乐。然而有辨矣。哀乐生歌哭，则歌哭止而哀乐有余。歌哭生哀乐，则歌哭已而哀乐无据。”[④] 哀乐生歌哭，是艺术创作，其将个人情感付诸音声，形成具有普遍感染力的艺术样式，即便个人情感体验结束，但由此所产生的艺术样式存在，千载而下依然能够动人；歌哭之类艺术样式所产生的情感体验，则是艺术接受，其可以短时间内具有艺术感染力，但接受过程结束则情感体验便逐渐消失。

经学阐释对歌哭的理解，固守于“丧不言乐”的传统，将丧乐（yuè）视为乐（lè）丧，认为歌哭之辞缺少雅正的内敛而更多个人情绪的宣泄，有悖于诗教温柔敦厚的传统，因而对歌哭之辞持有抵触，并在理论阐释上

---

① 戴明扬：《嵇康集校注》，人民文学出版社，1962，第198~199页。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷八十三《杂歌谣辞一》，中华书局，1979，第1165页。

③ 李庆立：《怀麓堂诗话校释》，人民文学出版社，2009，第183页。

④ （清）王夫之：《周易外传》，中华书局，1977，第51页。

对其说解以消弭其合理性。道家则认为哀乐皆为正常的情绪表达，其既可入诗，也可入乐，歌哭作为哀情的表达，自然能够付诸音声，甚至更为欣赏歌哭所带来的艺术美感，并通过描写庄子鼓盆而歌、雍门以哭感孟尝君、杨朱之歌哭来描述歌哭的艺术感染力，不仅使得歌哭之法得以保存，而且在艺术传承中得以发展，使得哀情成为音乐、诗歌、戏曲最为重要的表达内容。

“吟叹曲”，吟叹之声入乐府

——“吟叹曲”唱奏方式、相和形态及流变考析*

刘红霞

（江苏，常州工程职业技术学院，213164）

摘　要：“吟叹曲”是《乐府诗集》“相和歌辞”中的重要歌诗类别，因早期乐录文献中记载简略，学界鲜有专门的研究。极少数的研究，对其音乐形态、风格传承也只从文学“悲吟寄情”的角度进行分析。论文以“相和”“吟叹”为切入点，在学界“相和歌”已有研究成果的基础上，对“吟叹曲”相和唱奏方式、相和形态进行考析，同时结合音乐术语“行”，对“吟叹曲”“楚调曲”之间的流变进行考论。

关键词：吟叹曲　唱奏方式　相和形态　“行”　楚调曲　流变

作者简介：刘红霞，女，江苏常州人。国家级非遗项目“常州吟诵”传人，“常州吟诵”市级代表性传承人。首都师范大学中国诗歌研究中心2015年访问学者，常州工程职业技术学院，副教授。

杨荫浏先生曾在《谈谈未被注意的民间音乐》一文中指出，吟诵诗词的声调、宣读宝卷的声调、叫卖的声调、哀哭的声调、方言的语调等，是我国古来民间音乐遗产的组成因素，“祖先们从生活的音调中取一部分作为创作素材，这是值得予以注意的多种方法之一”①。

文学与音乐联系紧密，《诗经》以降，乐府诗歌尤能体现。《汉书·礼

---

* 基金项目：江苏省高等职业院校国内高级访问学者计划资助项目（编号：2015FX005）。

① 该文原载《人民音乐》1955年6月号，见《杨荫浏全集》第四卷，第171~175页，凤凰出版传媒集团江苏文艺出版社，2009。指出在历史上推动我们诗歌形式方面的发展的是民间歌唱的文学。

乐志》记载：（武帝）“立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。”[1]汉魏乐府诗的体例，诚如《玉台新咏考异》云：“汉魏乐府，体例不一。郊庙诸歌，多依律以制词；相和诸歌，则多采诗以入乐。”[2] 这里的“相和诸歌”，如《乐府诗集·相和歌辞序》“凡乐章古辞存者，并汉世街陌讴谣”[3] 所云，为“汉世街陌讴谣”，其中便包括采自民间的诗歌叹咏之声。

郭茂倩《乐府诗集》“相和歌辞”类目之下有“相和引”“相和曲”“吟叹曲”“四弦曲”“平调曲”“清调曲”“瑟调曲”“楚调曲”“大曲”等九种。在乐府研究中，“相和歌”历来受到关注，“相和曲”“清商三调”“大曲”等考证详詹，但“吟叹曲”因早期乐录文献中记载简略，学界鲜有专门的研究。极少的研究论文，对其音乐形态、风格传承也只是从文学“悲吟寄情”的角度进行分析[4]。本文试以诗歌之“相和”“吟叹”为切入点，在学界“相和歌”已有研究成果的基础上，对“吟叹曲”的相和唱奏方式、相和形态进行考析，同时结合音乐术语“行”，对“吟叹曲”“楚调曲”之间的流变进行考论。

一 “吟叹曲”相和唱奏方式考析

“吟叹曲”为相和歌之一种，其唱奏方式的特点便是“相和”。“相和”作为歌曲的专称始于汉代，现存最早的记载见《宋书·乐志三》：

> 相和，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌。本一部，魏明帝分为二，更递夜宿。本十七曲，朱生、宋识、列和等复合之为十三曲。[5]

由这段话我们可知，相和歌为汉旧歌，宋时犹存，其唱奏方式是“更相和”，丝竹更替着进行，先竹后丝，由《乐府诗集》所载“清”“平”

---

① （汉）班固：《汉书》卷二十二，中华书局，1962，第1044页。

② （清）纪容舒：《玉台新咏考异》，中华书局，1985，第4页。

③ 此处引《晋书·乐志》，详见郭茂倩《乐府诗集》，卷二十六，中华书局，1979，第376页。

④ 如梁海燕《“吟叹曲”与吟叹乐府诗》一文注意到“吟叹曲”与“楚调曲”之间的关联，于“吟叹曲”的产生与流变未及详述；从文学“悲吟寄情”的角度分析其音乐形态、风格传承。该文认为“吟叹”与“相和”是两类不同的表演艺术，二者为并列而非从属关系，此论有待商榷。

⑤ （梁）沈约：《宋书》卷二十一，中华书局，1974，第603页。

“瑟”三调的演奏方式可以推知相和歌的唱奏次序是“竹——丝——歌”，三调乐制形成之前，歌不用器[①]。相和歌在魏明帝时有改革。引文提到的“朱生”“宋识”“列和”三人，《宋书·乐志一》另有记载：

> 魏、晋之世，有孙氏善弘旧曲，宋识善击节倡和，陈左善清歌，列和善吹笛，郝索善弹筝，朱生善琵琶，尤发新声。[②]

另据考证，晋、宋、齐时期，南朝相和歌音乐的乐器演奏还只用四种乐器，在陈朝智匠时期才发展为七种或八种乐器[③]。结合《宋书·乐志》上述引文我们可知在刘宋时这四种乐器当为笛、筝、琵琶和节。至于相和歌的渊源，郑樵《通志·乐略》的记载有助于我们进行了解：

> 右汉旧歌也。曰相和歌者，并汉世街陌讴谣之辞，丝竹更相和，令执节者歌之。按《诗》《南陔》之三笙以和《鹿鸣》之三雅，《由庚》之三笙以和《鱼丽》之三雅者，相和歌之道也。[④]

“汉世街陌讴谣”，其中“讴”，《楚辞·大招》“讴和扬阿”，王逸注“徒歌曰讴”[⑤]；《乐府诗集》又曰“齐歌曰讴”[⑥]。“谣”，《玉篇·言部》训曰“谣，独歌也”[⑦]，《尔雅·释乐》“徒歌谓之谣”[⑧]，《初学记》一五《尔雅注》“（谣），谓无丝竹之类，独歌之”[⑨]。可推知，“讴”与“谣”

---

① 如郭茂倩《乐府诗集·平调曲序》引张永《录》“未歌之前，有八部弦、四器，俱作在高下游弄之后。凡三调，歌弦一部，竟辄作送，歌弦今用器”，见《乐府诗集》卷三十，第441页。

② （南朝齐）沈约：《宋书》卷十九，第559页。

③ 郑祖襄：《〈古今乐录〉相和歌文字的标点及释义》，《音乐研究》（季刊）2006年第2期，第66页。

④ （宋）郑樵：《通志·乐略》，中华书局，1995，第898、899页。

⑤ （汉）王逸：《楚辞章句》，《文渊阁四库全书》第1062册，上海古籍出版社，2003，第68页。

⑥ 此处《乐府诗集·杂歌谣辞序》引梁元帝《纂要》，见《乐府诗集》卷八十三，第1165页。

⑦ （南朝梁）顾野王：《玉篇》，卷上言部第九十，《小学名著六种》，中华书局，1998，第34页。

⑧ （晋）郭璞注、陆德明音义《尔雅注疏》卷五，《文渊阁四库全书》第221册，上海古籍出版社，2003，第103页。

⑨ 徐坚：《初学记》，中华书局，1962，第376页。

来自民间，皆为徒歌，前者为齐声而歌，后者为独歌。这里的“谣”与“讴”，其形态与吟叹曲之“吟”与“叹”对应，具体考论见下文。

上述引文中，郑樵在对相和歌进行解释之后，明确提出了“相和歌之道”这个概念，将相和歌的历史渊源推至《诗经》，其唱奏方式是三笙和三雅的“间歌”方式。今存汉以前的音乐记载，歌乐每以先后次序进行，歌、乐分别进行的过程中，又有“间歌”。《仪礼》之“乡饮酒礼”和“燕礼”对此有详尽记载：

> 工歌《鹿鸣》《四牡》《皇皇者华》，卒歌；……笙入堂下，磬南北面立，乐《南陔》《白华》《华黍》……间歌《鱼丽》，笙《由庚》；歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》；歌《南山有台》，笙《由仪》……乃合乐。①

由《仪礼》所记可看出，所谓“间歌”，即歌乐相间，先后而作。王小盾认为，“当时的伴唱乐器主要是琴瑟，琴瑟之歌，称‘弦歌’。弦歌也是以‘一弹再三叹’的方式演唱的，歌乐仍不完全配合”②。“乡饮酒礼”和“燕礼”歌乐分别进行，最后合乐，而合乐亦是乐器为歌唱相和，与后世歌乐并作、歌与乐完全配合的唱奏方式并不相同。《诗经》六篇笙诗《南陔》《白华》《华黍》《由庚》《崇丘》《由仪》于此皆有著录，有目无辞，并非文辞亡佚，而是歌乐进行过程中，是笙乐徒奏的形态。“相和歌”与《诗经》演奏所体现的“相和歌之道”有其内在的联系，也是音乐发展到一定阶段的必然产物。

二　吟叹曲“一倡三叹”相和形态考析

“吟叹曲”为相和歌之一种，与同属于相和歌的其他类型一样，其唱奏方式的特点是“相和”。有别之处，是其以吟叹之声入乐府，有记载的相和形态可追溯至周代登歌的“一倡三叹”。

登歌又称升歌，《乐府诗集》引梁元帝《纂要》：“堂上奏乐而歌曰登

① （汉）郑玄注、贾公彦疏《仪礼注疏》卷九，第41~42页中，《十三经注疏》，中华书局，1980，第985、986页。

② 王小盾：《论〈宋书·乐志〉所载十五大曲》，《中国文化》1990年第3期，第148页。

歌，亦曰升歌。"[①] 《礼记·明堂位》"季夏六月，以禘礼祀周公于太庙……升歌《清庙》"[②]，《礼记·祭统》"夫大尝禘，升歌《清庙》，下而管《象》……此天子之乐也"[③]，皆提到升歌《清庙》。

《清庙》为《诗经·周颂》之篇名，祀文王，升歌《清庙》的特点是"一倡三叹"。《大戴礼记·礼三本》"《清庙》之歌，一倡而三叹也"[④]，《礼记·乐记》："《清庙》之瑟，朱弦而疏越，一倡而三叹，有遗音者矣"[⑤]，郑玄注："倡，发歌句也。三叹，三人从叹之耳"[⑥]，可知"一倡三叹"为一人起调三人和的演唱形式[⑦]。清庙之瑟则是弦歌相和与人声相和的合并。

"倡"与"叹"的演唱形式也见楚辞。《楚辞·抽思》在"少歌"之后有一段"倡"，王逸《章句》注曰："起倡发声，造新曲也。"同时"相和"也是楚地的歌唱特色，如《招魂》中的《阳阿》《采菱》都是相和歌[⑧]。从宋玉《对楚王问》中提到的《阳春》《白雪》《下里》《巴人》，到秦末汉初的《垓下歌》《大风歌》，这些楚歌都是用相和的方式歌唱。以下两段记载有助于我们进一步了解，汉代歌诗人声与人声相和及以器乐与人声相和：

> 高祖还乡，过沛，留。置酒沛宫，悉召故人父老子弟纵酒，发沛中儿得百二十人，教之歌。酒酣，高祖击筑，自为歌诗曰："大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方！"令儿皆和习之。高祖乃起舞，慷慨伤怀，泣数行下。[⑨]
>
> 初，高祖既定天下，过沛，与故人父老相乐，醉酒欢哀，作"风

---

① 《乐府诗集》卷八十三，第1165页。

② （宋）郑玄注、孔颖达疏《礼记正义》卷三十一，第261页上，《十三经注疏》，中华书局，1980，第1489页。

③ 《礼记正义》卷四十九，第379页下，《十三经注疏》，第1607页。

④ （汉）戴德：《大戴礼记》，《文渊阁四库全书》第128册，上海古籍出版社，2003，第409页。

⑤ 《礼记正义》卷三十七，第300页下，《十三经注疏》，第1528页。

⑥ 《礼记正义》卷三十七，第300页下，《十三经注疏》，第1528页。

⑦ 此处考辨见笔者《声依永律和声——从吟诵的角度略论乐府诗"声""乐"之形态》，《乐府学》2016年第2期，第287~290页。

⑧ （汉）高诱注、刘安撰《淮南子注》卷十六，《诸子集成》影印本，上海书店，1986，第283页。

⑨ （汉）司马迁：《史记·高祖本纪》，中华书局，1959，第1959页。

起”之诗，令沛中僮儿百二十人习而歌之。至孝惠时，以沛宫为原庙，皆令歌儿习吹以相和，常以百二十人为员。①

第一则引文中高祖击筑而歌，此处“筑”的作用类似于“节”，反映了击物为节，与人声相应的相和方式，如《周礼·春官》载小师“掌六乐声音之节与其和”，登歌时击拊，下管时击应鼓，彻时歌②。再往前追溯则有“击壤而歌”等，这种击节相和的唱奏方式其起源当在远古。“令儿皆和习之”，是人声与人声相和。第二则引文中载孝惠时令歌儿习吹以相和，则是以管乐与人声相和。

说到楚歌，颜师古曰：“楚歌者，楚人之歌，犹吴歈越吟也。”③ 春秋末今江苏北部已属楚地，战国中期楚国尽取吴越，楚地疆域宽广，故刘邦项羽都为楚人，好唱楚歌。楚歌的歌与乐的关系是联合，非配合。其相和，有自唱自和、人声相和、乐声与人声相和等多种形态。“高帝乐楚声，故房中乐皆楚声也”④，汉高祖刘邦的《大风歌》在祭祀沛宫原庙时用楚声演唱。在汉代，楚歌由民间而入乐府，因为宫廷的提倡，又更大范围地影响了民间。

《乐府诗集·相和歌辞·相和曲》中《陌上桑》第一首《古辞》（《今有人》），即《楚辞》中《山鬼》的变体。楚辞有“少歌”，有“倡”，有“正歌”，有“乱”，其正歌部分通常采用骚体，辞式较为散漫，其声辞形态为屈原“行吟泽畔”之“吟”，楚辞的吟咏，至今吴楚之地犹存。《乐府诗集·相和歌辞序》引“《晋书·乐志》曰：‘凡乐章古辞存者，并汉世街陌讴谣，《江南可采莲》、《乌生十五子》、《白头吟》之属。’其后渐被于弦管，即相和诸曲是也。”乐家采吟叹声入乐府，遂为“吟叹曲”。

三 “吟叹曲”与“楚调曲”流变考析

《文选》卷十八潘岳《笙赋》“子乔轻举，昭君怀归。荆王喟其长吟，楚妃叹而增悲”句，李善注引《歌录》曰：

---

① （汉）班固：《汉书》卷二十二，第1045页。

② （宋）郑玄注、孔颖达疏《周礼注疏》卷二十三第159页上，《十三经注疏》，中华书局，1980，第797页。

③ 见《乐府诗集·杂歌谣辞一》之《楚歌》，《乐府诗集》卷八十三，第1175页。

④ 见《乐府诗集·相和歌辞序》引《唐书·乐志》，《乐府诗集》卷二十六，第376页。

吟叹四曲：《王昭君》《楚妃叹》《楚王吟》《王子乔》，皆古辞。《荆王》《子乔》，其辞犹存。[1]

关于“吟叹曲”，郭茂倩《乐府诗集》及郑樵《通志·乐略》分别记载如下：

《古今乐录》曰：张永《元嘉技录》有吟叹四曲：一曰《大雅吟》，二曰《王明君》，三曰《楚妃叹》，四曰《王子乔》。《大雅吟》、《王明君》、《楚妃叹》，并石崇辞；《王子乔》，古辞。《王明君》一曲，今有歌；《大雅吟》、《楚妃叹》二曲，今无能歌者。古有八曲，其《小雅吟》、《蜀琴头》、《楚王吟》、《东武吟》四曲阙。[2]

相和歌吟叹四曲：《大雅吟》。《王昭君》。《楚妃叹》。《王子乔》。

右张永《元嘉技录》四曲也。古有八曲，曰《小雅吟》，《蜀琴头》，《楚王吟》，《东武吟》，四曲阙。[3]

张永《元嘉技录》即《元嘉正声技录》。张永为南北朝南朝宋、齐时人。元嘉，是宋文帝刘义隆的年号（公元424~453年），该书记录的是这一时期宫廷音乐的情况。潘岳与石崇为同时期人，石崇称王昭君为“王明君”，乃避司马昭讳。由上述引文，可推知《歌录》所记早于张永《元嘉正声技录》，其时《楚王吟》文辞尚存[4]。潘岳《笙赋》引了四首吟叹曲，同时也写到叹咏之声与笙相和的唱奏形态：

尔乃引飞龙，鸣鹍鸡。双鸿翔，白鹤飞。子乔轻举，明君怀归。荆王喟其长吟，楚妃叹而增悲。夫其凄戾辛酸，嘤嘤关关，若离鸿之

① （梁）萧统：《文选》卷十八，中华书局，1977，第261页。

② 此处标点按郑祖襄《〈古今乐录〉相和歌文字的标点及释义》，《音乐研究》2006年第2期，第72页。

③ （宋）郑樵：《通志·乐略》，中华书局，1995，第899页。

④ 喻志意《歌录考》认为《歌录》一书乃西晋至南朝刘宋间人所撰，自晋人避讳的角度，此论或许不确。且《歌录》指出《王昭君》《楚妃叹》《楚王吟》《王子乔》皆古辞，《荆王》《子乔》（即《楚王吟》《王子乔》）其辞犹存，与石崇撰《大雅吟》《王明君》《楚妃叹》并不矛盾。古辞不存，故石崇依律制词，这种可能性是存在的。

鸣子也；含胡啴谐，雍雍喈喈，若群雏之从母也。[①]

这里的“嘤嘤关关”，如李善注“尔雅曰：关关嘤嘤，音和也”；“雍雍喈喈”，如李善注“尔雅曰：雍雍，和也。毛苌诗传曰：喈喈，和声远闻也”，是相和的唱奏形态。若说《笙赋》记录的是叹咏之声与竹（即管乐）相和，则嵇康的《琴赋》记录了叹咏之声与丝（即弦乐）的相和：

若次其曲引所宜，则广陵止息，东武太山。飞龙鹿鸣，鹍鸡游弦。更唱迭奏，声若自然。流楚窈窕，惩躁雪烦。下逮谣俗，蔡氏五曲，王昭楚妃，千里别鹤。[②]

这里的“王昭楚妃”，即吟叹曲《王昭君》《楚妃叹》，人声与乐声是“更唱迭奏”的相和方式。李善注引《歌录》曰：

石崇《楚妃叹》歌辞曰：《楚妃叹》莫知其所由。楚之贤妃能立德著勋，垂名于后，唯樊姬焉。故令叹咏之声，永世不绝。[③]

同样的注引《歌录》也出现在《文选》卷二十八陆机《吴趋行》“楚妃且勿叹”，与《琴赋》注只微有差异：

石崇《楚妃叹》曰：歌辞《楚妃叹》，莫知其所由。楚之贤妃能立德著勋，垂名于后，唯樊姬焉。故今叹咏之声，永世不绝。[④]

《吴趋行》另收入《乐府诗集·杂曲歌辞》，郭茂倩引崔豹《古今注》曰“趋，步也”[⑤]，开篇即为“楚妃且勿叹，齐娥且莫讴”，可见“趋”为以诗相步、相和之意。《乐府诗集·杂曲歌辞》所录之《齐讴行》《吴趋行》《会吟行》，都是采“街陌讴谣”入乐府，“讴”“趋”“吟”反映了

① （梁）萧统：《文选》卷十八，第261页。
② （梁）萧统：《文选》卷十八，第258页。
③ （梁）萧统：《文选》卷十八，第258页。
④ （梁）萧统：《文选》卷二十八，第398、399页。
⑤ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷六十四，《杂曲歌辞》四，第934页。

齐声咏唱、诗篇相和，以及“列筵皆静寂，咸共聆会吟”之吟咏，体现了吟咏之声的不同形态。

这里，三首作品都含“行”，术语作为某种音乐现象固定特指的名称，往往代表了此音乐现象成熟形态的标志性特征，“行”的命名正是如此。“行”的用法先秦典籍多有记载，如《国语·周语下》伶州鸠论乐：

金石以动之，丝竹以行之，诗以道之，歌以咏之，匏以宣之，瓦以赞之，革木以节之，物得其常曰乐极，极之所集曰声，声应相保曰和，细大不逾曰平。[1]

另《尔雅·释乐》“徒鼓瑟谓之步”，郝懿行疏“步犹行也。《文选》乐府诗注引《歌录》有‘《齐瑟行》，行即步之意也。’”[2] 可见作为音乐术语“行”与弦奏有关，在乐制变革前为徒奏。前文提到，相和歌先是在魏明帝时有改革，分旧曲一部为二部，“更递夜宿”。至晋泰始九年(273)，荀勖“典知乐事”[3]，则是进一步的乐制改革，两个阶段的乐事变革朱生、宋识、列和等人均参与。郭茂倩在《乐府诗集·相和歌辞序》中对其亦有分析：

其后晋荀勖又采旧辞施用于世，谓之清商三调歌诗，即沈约所谓“因弦管金石造歌以被之”也。[4]

“因弦管金石造歌”，人声与器乐由“弦歌”发展为“歌弦”，出现了歌乐并作、歌与乐配合的唱奏方式。逯钦立先生认为，“三调”歌辞所特别加“行”，乃歌辞本身加上弦奏以后所命的新名[5]。相和“旧曲”于魏晋之际过渡至“新声”，不称“行”者为旧曲，乐制变革后歌乐并作，出现“歌弦”，以“行”命名，亦即《乐府诗集·相和歌辞序》所云“相和五调伎也”。类似唱奏方式的对应演变发生在“吟叹曲”与“楚调曲”之

① (三国吴) 韦昭:《国语·周语下》,《文渊阁四库全书》, 第406册, 上海古籍出版社, 2003, 第39页。

② (清) 郝懿行:《尔雅义疏》第三册, 释乐第七, 商务印书馆, 民国24年, 第38页。

③ (梁) 沈约:《宋书》卷十九, 中华书局, 1974, 第539页。

④ 见郭茂倩《乐府诗集》卷二十六, 第376页。

⑤ 逯钦立:《相和歌曲调考》,《文史》第14辑, 中华书局, 1981, 第226页。

间，如《古今乐录》记“吟叹曲”有《东武吟》，而《技录》记“楚调曲”则有《东武琵琶吟行》：

> 王僧虔《技录》：楚调曲有《白头吟行》、《泰山吟行》、《梁甫吟行》、《东武琵琶吟行》、《怨诗行》。其器有笙、笛弄、节、琴、筝、琵琶、瑟七种。张永《录》云：未歌之前，有一部弦，又在弄后。又有但曲七曲：《广陵散》、《黄老弹》、《飞龙引》、《大胡笳鸣》、《小胡笳鸣》、《鹍鸡游弦》、《流楚窈窕》，并琴、筝、笙、筑之曲，王《录》所无也。其《广陵散》一曲，今不传。[1]

按《文选》中嵇康《琴赋》“东武太山”句，李善注曰：“魏武帝乐府有《东武吟》，曹植有《太山梁甫吟》。左思《齐都赋》注曰：‘《东武》《太山》，皆齐之土风，谣歌讴吟之曲名也。’”[2] 可见，《东武吟》《太山吟》都是以“谣歌讴吟”即吟咏之声入乐府，被于弦管。魏晋时朱生、宋识、列和等“弘旧曲”“发新声”“三调”兴起之时，一方面“相和曲”“吟叹曲”等旧曲尚存，同时旧曲也被改旧为新，从音乐的处理而言，名虽袭旧实为新声，故“相和曲”和“三调”均可以“行”命名。《东武吟》经改造成为“楚调曲”《东武琵琶吟行》，据《宋书·乐志》“郝索善弹筝，朱生善琵琶”，则此曲弦奏当以琵琶为主。

在这样一个改旧为新的过程里，《白头吟》《泰山吟》《梁甫吟》《东武吟》等以新的唱奏方式进入“楚调曲”，一方面如《王子乔》，在魏晋宫廷乐府中仍是“吟叹曲”的保留曲目[3]；另一方面如《东武吟》经改造成为《东武琵琶吟行》之后，则逐渐为新的唱奏方式所取代。新曲出现，古曲逐渐散亡，故至陈智匠撰《古今乐录》时，“吟叹曲”中《王明君》一曲吟叹法尚存，《大雅吟》《楚妃叹》无能歌者，而《小雅吟》《蜀琴头》《楚王吟》《东武吟》等已失传。

---

① 标点按郑祖襄《〈古今乐录〉相和歌文字的标点及释义》，《音乐研究》2006年第2期，第64页。

② （梁）萧统：《文选》卷十八，第258页。

③ 《古今乐录》所说“古有八曲”，应是汉乐府“吟叹曲”被改造后分入“楚调曲”之后仍然保持独立唱奏形态的“吟叹曲”曲目。

论两晋鞞舞的雅化*

张 梅

（上饶，上饶师范学院文学与新闻传播学院，334100）

摘　要：郭茂倩《乐府诗集》将鞞舞归于杂舞类，认为它“始皆出自方俗，后浸陈于殿庭……率非雅舞”，“虽非正乐，亦皆前代旧声”。[1] 此说固是，尤有可商榷之处：在郭氏看来，鞞舞当为俗乐、杂舞，然。据鞞舞曲辞、诗赋及史志等资料记载，鞞舞从汉到晋，实际上经历了一个由俗到雅的变化过程，其至东晋，无异雅舞。

关键词：两晋　鞞舞　雅化

作者简介：张梅，女，1966 年生，安徽和县人，文学博士。现为江西上饶师范学院文学与新闻传播学院副教授，主要从事汉魏六朝及隋唐五代文学研究。

鞞舞是古代的宫廷乐舞，得名于它的舞具——鞞鼓。鞞鼓原为军中小鼓，后作为舞具，舞时由舞者执鞞鼓在前导舞。

鞞舞不知起于何时，至汉代“已施于燕享矣”[2]。《乐府诗集·杂舞》也有相同的记载：“汉魏以后，并以鞞、铎、巾、拂四舞，用之宴享。”之后，鞞舞也用于朝会，《宋书·乐志》载：“晋鞞舞歌并五篇……并陈于元会。”元会是指皇帝元旦朝会群臣，又称正会，是重要的朝会。西晋时鞞舞还用于郊庙祭祀，西晋夏侯湛《鞞舞赋》中有言“在庙则格祖考兮，在郊则降天神”，是为明证。南朝时，鞞舞尚存；隋唐后，鞞舞

* 本文为国家社科基金后期资助项目“儒家文化传承视野下的西晋士人研究”（项目号：17FZW054）的阶段性成果。

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第 766 页。

② （唐）房玄龄等：《晋书·乐志》，中华书局，1974，第 692 页。

逐渐衰亡。

鞞舞由乐、舞、曲辞组成，据郭茂倩《乐府诗集》，目前留存的汉魏两晋的鞞舞曲辞主要有：

> 汉章帝造（其辞亡）五首：《关东有贤女》《章和二年中》《乐长久》《四方皇》《殿前生桂树》。
>
> 三国·魏明帝造（其辞亡）五首：《明明魏皇帝》《太和有圣帝四》《魏历长》《天生蒸民》《为君既不易》。
>
> 三国·魏曹植造（其辞存）五首：《灵芝篇》《大魏篇》《精微篇》《孟冬篇》《圣皇篇》。
>
> 晋傅玄造（其辞存五首）：《洪业篇》《天命篇》《景皇篇》《大晋篇》《明君篇》。

此外，尚有涉及鞞舞的汉魏晋诗文，如夏侯湛《鞞舞赋》、张载《鞞舞赋》等。

郭茂倩《乐府诗集》将鞞舞归于杂舞类，认为它“始皆出自方俗，后浸陈于殿庭……率非雅舞”，“虽非正乐，亦皆前代旧声”。[①] 此说固是，尤有可商榷之处：在郭氏看来，鞞舞当为俗乐、杂舞。然，据鞞舞曲辞、诗赋及史志等资料记载，鞞舞从汉到晋，实际上经历了一个由俗到雅的变化过程，其至东晋，无异雅舞。

一　汉魏时期，鞞舞固是俗乐

汉代鞞舞曲辞今不存，现存傅毅、张衡的两篇《舞赋》或可从侧面了解鞞舞的俗乐性质。两篇《舞赋》描绘的是汉代的盘鼓舞，与西晋张载的《鞞舞赋》对照，可见有不少共同之处。节选两赋，比较如下：

> 于是郑女出进，二八徐侍……
>
> 于是蹑节鼓陈，舒意自广……罗衣从风，长袖交横。骆驿飞散，飒擖合并。鶣飘燕居，拉沓鹄惊。绰约闲靡，机迅体轻。（傅毅《舞赋》）

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第766页。

鞞舞焕而特奏兮，冠众伎而超绝。

采干戚之遗式兮，同数度于二八。

手运无方，足不及带。轻裾鸾飞，漂微逾曳。（张载《鞞舞赋》）

两者共同点有三。

其一：都有舞具，舞具相同——鼓。不同的是，一为足鼓，一为手鼓。

其二：舞容相同，均为“二八”队列，即二佾，两列十六人。

其三：舞姿相同，都衣袖飘飘，舞姿轻盈，张弛有度，富于变化。

傅毅在赋序中，明确指出盘鼓舞为郑卫之乐，非雅舞。以此类推，鞞舞性质大体也如此。宋代陈旸《乐书》谈及两汉杂舞时说：“至于鞞舞之类，未始合之钟石，岂古人作乐之意与？”[①] 钟石，即金石之乐、悬乐，是雅乐正声，陈旸之言亦见鞞舞的俗乐性质。

曹魏时期，曹植《鞞舞歌序》云：“古曲甚多谬误，异代之文，未必相袭，故依前曲作新歌五篇。不敢充之黄门，仅以成下国之陋乐焉。”[②] 曹植的《歌序》有两个要点：

首先，鞞舞是前代旧声，但流传过程中颇有舛误。

其次，曹植自己所作鞞舞歌辞，不属黄门，仅为“陋乐”。

郑文《汉诗研究》认为：“《鞞鼓舞》是杂舞曲的一种，由是知汉魏的杂舞曲也属于黄门鼓吹。”[③] 这与曹植所说不尽相同，但不管是否属于黄门鼓吹，都不能否定曹植时代鞞舞的俗乐性质。

钱志熙先生《论蔡邕叙“汉乐四品”之第四品应为相和清商类》[④] 一文用大量材料说明，黄门是汉代掌管俗乐的主要音乐机构。曹植以为自己的作品“不敢充之黄门，仅以成下国之陋乐焉”，有谦虚之意，更可理解为其鞞舞不入音乐官署，不为宫廷俗乐，仅为民间俗乐（或言个人创作）。即便如郑文先生所言，鞞舞属于黄门鼓吹，它依然在俗乐之列。

综上可见，汉魏时期鞞舞之民间俗乐性质。

---

① （宋）陈旸：《乐书》卷一百七十五《俗部·两汉杂舞》，电子版《四库全书》。

② 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，《魏诗》卷六，中华书局，1983，第 427 页。

③ 郑文：《汉诗研究》，甘肃民族出版社，1994，第 36 页。

④ 钱志熙：《论蔡邕叙“汉乐四品”之第四品应为相和清商类》，《北京大学学报》2010 年第 3 期，第 47 页。

二　两晋鞞舞渐趋雅化

雅舞之说，最早见于《南齐书·乐志》，其录傅玄鞞舞歌辞前有这样一句话："舞曲，皆古辞雅音，称述功德，宴享所奏。"郭茂倩《乐府诗集》对"雅舞"的解释是："雅舞者，郊庙朝飨所奏文武二舞是也。"[①] 换言之，雅舞是用于祭祀天地、太庙及朝贺、宴享等大典的乐舞，它有别于宫廷宴会时所用俗乐及民间"郑卫之音"。

在《乐府诗集》中，郭茂倩是将鞞舞归入杂舞类，属俗乐。其实，在时代的变迁、朝代的更迭中，"旧京荒废，（雅乐）今既散亡，音韵曲折，又无识者，则于今难以意言"[②]，因此，历代统治者制礼作乐咸有增删，雅与俗都是相对而言的，即如鼓吹曲，自西晋也逐渐由俗乐而雅化[③]；再如唐武德九年（626）的"大唐雅乐"，其中也掺杂了胡汉俗乐。

西晋鞞舞的雅化，主要表现在以下三方面。

第一，施用场合雅化。

郭茂倩言："雅舞用之郊庙、朝飨，杂舞用之宴会。"[④] 西晋鞞舞不仅施于宴会，也用于郊庙祭祀。试看夏侯湛《鞞舞赋》：

> 专奇巧于乐府兮，苞殊妙乎伶人。匪繁手之末流兮，乃皇世之所珍。在庙则格祖考兮，在郊则降天神。纳和气于两仪兮，同克谐乎君臣。协至美于九成兮，等太上乎瑞文。

赋中，先由衷赞美鞞舞，是"奇巧""殊妙"的乐舞，精妙绝伦，是皇室珍品。可见西晋时鞞舞为统治者所喜爱，成为宫廷舞曲之一。然后叙述它在祭祀礼仪中的作用，能感动先祖及神灵，能纳天地和气有助于君臣和谐，能用优美的舞曲张显君王的文德。由此可见，西晋鞞舞是"用之郊庙、朝飨"的大乐，具雅舞性质。

---

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第766页。

② （梁）沈约：《宋书》，卷十九《乐志一》，中华书局，1974，第540页。

③ 见拙文《傅玄鼓吹曲词的继承与新变——兼论西晋鼓吹曲的雅化》，《乐府学》第九辑，2014。

④ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第753页。

第二，鞞舞曲辞雅化。

曲辞雅化主要表现为用语典雅纯正，内容歌功颂德，即雅音颂声。现存曹植的《鞞舞歌》五首，虽有颂声，但未尝全用谀辞。除《大魏篇》通篇颂美外，其他各篇的颂美多为场面铺垫，《圣皇篇》开篇颂美，很快转入归藩的离别叙写，其中是浓郁的身世隐痛与忧伤；《灵芝篇》写孝思，最后有颂美，朱乾《乐府正义》卷十四引东晋孙盛的评论说，“颂之，实讽之也”；《精微篇》重在讽谏；《孟冬篇》描写盛大的田猎场面。总体上看，曹植《鞞舞歌》是汉乐府风格的延续：虽有颂美，但主要是以乐府写时事，“志不出于杂荡，辞不离于哀思”[①]，是较为典型地抒发自我情感。

西晋傅玄的《鞞舞歌》则不然，五首歌诗《洪业篇》《天命篇》《景皇篇》《大晋篇》《明君篇》，几乎与其《鼓吹曲》形成照应，是一部西晋开国史的颂歌。马端临《文献通考·乐考》认为，“专叙其创业以来伐叛讨乱肇造区宇之事，则纯乎《雅》《颂》之体”[②]，傅玄《鞞舞歌》的雅化由此可证。

第三，鞞舞舞容雅化。

西晋张载的《鞞舞赋》写道，“采干戚之遗式兮，同数度于二八”，说明鞞舞有舞具，两队各八人。西晋用“二佾”，尚不具备天子之乐舞的礼制，表明其尚在雅化进程中。东晋时，“鞞舞故二八，桓玄将即真，太乐遣众伎，尚书殿中郎袁明子启增满八佾，相承不复革”[③]，桓玄将鞞舞队列增至“八佾”，虽僭越，有违礼制，但从侧面表明，鞞舞至东晋已然为雅舞的性质。从材料看，是时，鞞舞似属太乐管辖。循制，太乐管辖之乐必为雅乐（雅舞）。如此，鞞舞为雅舞则无太多疑义。

另外，张载“采干戚之遗式兮”也值得一说。舞人执干戚而舞，是古代雅舞中武舞的舞容特征，“汉高祖四年，（就曾）造《武德舞》，舞人悉执干戚，以象天下乐已行武以除乱也”[④]。张载此言，表明他对鞞舞雅舞性质的认同。

总之，张载从鞞舞舞容，夏侯湛从鞞舞功用，傅玄从鞞舞曲辞都传递出西晋鞞舞雅化的信息，桓玄鞞舞队列的改革也从侧面可见鞞舞的雅化。

---

① 范文澜：《文心雕龙注》卷二《乐府》，人民文学出版社，1993，第102页。

② （元）马端临：《文献通考·乐考十四》，中华书局，1980，第1247页。

③ （梁）沈约：《宋书》卷十九《乐志一》，中华书局，1974，第541页。

④ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第754页。

三　鞞舞雅化的原因及影响

鞞舞在西晋开始雅化，追溯原因，当与西晋武帝时的礼乐文化建设有关。武帝即位伊始即敦倡儒学，与此同时，对礼乐进行了一系列的改革。参与改革的大臣主要是：傅玄、荀勖、张华和成公绥。他们四人有着令人称道的儒学修为与音乐造诣。

据《宋书·乐志》记载：泰始初年，西晋开始雅舞改革，“晋武帝泰始二年（266），改制郊庙哥，其乐舞亦仍旧也。”“晋又改魏《昭武舞》曰《宣武舞》，《羽龠舞》曰《宣文舞》。咸宁元年，诏定祖宗之号，而庙乐同用《正德》、《大豫》之舞。”① 很明显，文舞指《宣文》（《正德》），武舞指《宣武》（《大豫》）。西晋傅玄、张华、荀勖都作有雅舞歌辞，皆为颂扬西晋帝王的开国功业。梁海燕总结雅舞乐的特点时说：“文、武二舞的创制却具有功成作乐，改朝换代的重要象征意义。”“代表新王朝的文、武舞乐及其歌辞，一经制定，少有改动。”② 验以上述作品不无道理。

傅玄的《鞞舞歌》主题与傅玄、张华、荀勖的雅舞歌辞完全一样，有着明显的雅辞颂声特点，这在一定程度上也可证明鞞舞曲辞与鞞舞的雅化。《文心雕龙·乐府》指出“傅玄晓音，创制雅歌”，大体指的就是傅玄泰始年间（265~274）创作的这些颂美歌诗。

当然，傅玄《鞞舞歌》在语言形式上，与“雅体”尚有距离。西晋的雅歌应是四言颂声，《鞞舞歌》主要是五言。这也正说明了雅歌的发展是有一个过程的。

泰始五年（269），荀勖、傅玄、张华、成公绥作《四厢乐歌》，荀勖提出了雅歌的标准：四言、颂声。此后，四人的雅歌大体遵循这个标准。泰始九年，荀勖校定音律，配合雅歌制定雅乐。傅玄《鞞舞歌》之所以为五言，与它创作于泰始初年有关，其时雅歌、雅乐标准尚未统一。

西晋礼乐改革、建设，直接促进了鞞舞在东晋的雅化。之后，南朝宋武帝大明中，将鞞舞等合之钟石，施之殿庭。对此，王僧虔在宋顺帝升明二年（478）上表说：“大明中，即以宫县合和《鞞》、《拂》，节数虽会，

① （梁）沈约：《宋书》卷十九《乐志一》，中华书局，1974。第540页。

② 梁海燕：《舞曲歌辞研究》，北京大学出版社，2009，第49页。

虑乖雅体。”他认为，“《风》、《雅》之作，由来尚矣。大者系乎兴衰，其次者著于率舞”，“夫钟县之器，以雅为用，凯容之制，八佾为体”。[1]

于此可见，雅舞之乐应是金石之声，舞容应是八佾。以此而言，亦可证两晋时鞞舞的雅化，王僧虔认为大明中鞞舞“虑乖雅体”，反对将鞞舞僭越雅化的做法。这从反面也表明南朝宋依然沿袭了东晋之风——鞞舞雅化。

《魏书·音乐志》则明确表明，至魏，鞞舞已为清商俗乐：“江左所传中原旧曲，明君、圣主、公莫、白鸠之属（鞞舞等）及江南吴歌，荆楚西声，总谓清商。”[2]

综合上述内容，则鞞舞从汉魏到两晋南朝再到北朝，经历了一个由俗而雅再俗的过程，正如鼓吹乐一样。由此而言，雅乐舞曲虽然相对稳定，但随着时代的发展及帝王的喜好，应该也会有所变化。

---

① （梁）沈约：《宋书》卷十九，中华书局，1974，第552~553页。

② （北齐）魏收：《魏书》卷一百零九《乐志》，吉林人民出版社，1995，第1660页。

乐府曲调《山鹧鸪》考论*

韩　宁　李世前

（北京，首都师范大学文学院，100089）

（保定，河北大学新闻传播学院，071002）

摘　要： 乐府曲调《山鹧鸪》的题名"鹧鸪"，因"鹧鸪鸟"具有"南飞"的习性，所以在文人歌咏中往往赋予其"其志怀南"的含义。《鹧鸪》曲有其"守贞女"的本事，但在流传过程中受"鹧鸪鸟"含义的影响，而逐渐加入了"怀南"思乡的内容。《鹧鸪》歌清丽幽怨，多为女声演唱。吹鹧鸪是指吹奏鹧鸪笛，鹧鸪笛的声音类似鹧鸪鸣叫，有时也会被人模仿。鹧鸪舞是一种踏歌舞蹈，在北方亦有流传。

关键词： 山鹧鸪　怀南之志　吹鹧鸪　歌鹧鸪　舞鹧鸪

作者简介： 韩宁，1974 年生，文学博士，首都师范大学文学院副教授，研究专长为唐宋文学和乐府学。李世前，1977 年生，文学博士，河北大学新闻传播学院副教授，主要研究中国古代文学和文化传播。

郭茂倩《乐府诗集》"近代曲辞"收《山鹧鸪》一调，题解十分简单，引《历代歌辞》曰："《山鹧鸪》，羽调曲也。"[①] 仅说明其所属调式，其余皆未言明。以鸟名为题的乐府曲调较多，如《朱鹭》《雉子斑》《黄鹄》《鸡鸣》《鸿雁生塞北》《野田黄雀行》等等，题目中的"鸟名"并非简单的歌咏对象，往往在曲调的生成中承担着更为重要的作用。

---

* 本文为北京市教育委员会社科计划重点项目"唐教坊曲调音乐文学形态研究"、河北省社会科学基金项目"中国古代词话对词的传播研究"（项目号：HB14WX030）阶段性成果。

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷八十，中华书局，1979，第 1131 页。

一 “鹧鸪”含义考察

鹧鸪是一种鸟名，《太平广记》载：“鹧鸪，吴楚之野悉有。岭南偏多此鸟。肉白而脆，远胜鸡雉，能解冶葛并菌毒。臆前有白圆点，背上间紫赤毛。其大如野鸡，多对啼。”① 鹧鸪鸟是生活在吴楚之地的一种飞禽，大小如野鸡，胸前有白点，背上有紫红的羽毛，喜欢两只对啼。鹧鸪若仅仅具有以上这些百科知识类特点，那么想必其难以进入文人的视野，出现于诗词歌赋之中。

据记载可见，鹧鸪鸟有一些奇异的习性，师旷《禽经》载：“隋阳、越雉，鹧鸪也，飞必南翥。《广志》云：‘鹧鸪似雌雉，飞但徂南不北也。’晋安曰‘怀南’，江左曰‘逐稳’。”② 鹧鸪鸟具有朝南飞而不向北的特性。《酉阳杂俎》载：“鹧鸪飞数逐月，如正月，一飞而止于窠中，不复起矣。十二月十二起，最难采，南人设网取之。”③ 鹧鸪鸟实际上并不善于高飞，其飞行距离比较短，飞行速度比较快，多作直线短距离飞行，因此才有“飞数逐月”之说。崔豹《古今注·鸟兽》曰：“鹧鸪出南方，鸣常自呼，常向日而飞。畏霜露，早晚希出，有时夜飞，飞则以树叶覆其背上。”④ 崔豹描述更为鲜活，鹧鸪会“以树叶覆背”，向南而飞。综合来看，鹧鸪鸟被文人歌咏源于两点：一是其南飞的习性，二是其特别的叫声。左思《吴都赋》是最早提到鹧鸪的文学作品：“鹧鸪南翥而中留，孔雀綷羽以翱翔。山鸡归飞而来栖，翡翠列巢以重行。”李善注曰：“鹧鸪，如鸡，黑色，其鸣自呼。或言此鸟常南飞不北，豫章已南诸郡处处有之。”⑤ “鹧鸪南翥”，意为向南飞。鹧鸪本不善高空飞行，其将如何“南翥”，《太平广记》引《南越志》曰：“鹧鸪虽东西回翔，然开翅之始，必先南翥。其鸣自呼‘社薄州。’”⑥ 可见，鹧鸪的南飞，仅仅是指其展翅时朝向南方，而并非如候鸟般向南长时间地飞翔。

---

① （宋）李昉等：《太平广记》卷四百六十一，中华书局，1961，第3778页。

② （晋）师旷：《禽经》，影印文渊阁《四库全书》第847册，商务印书馆，1983，第683~684页。

③ （宋）李昉等：《太平广记》引《酉阳杂俎》，卷四百六十一，第3777页。

④ （晋）崔豹：《古今注》卷中，影印文渊阁《四库全书》第850册，第106页。

⑤ （梁）萧统编、李善注《文选》卷五，上海古籍出版社，1986，第213~214页。

⑥ （宋）李昉等：《太平广记》卷四百六十一，第3778页。

左思《吴都赋》“鹧鸪南翥而中留”意为夸耀吴都之繁盛，以至吸引南飞的鹧鸪在此停留。但此处“鹧鸪南翥”亦有更深之含义。前《禽经》引《广志》有云：“鹧鸪似雌雉，飞但徂南不北也。”《太平御览》引《异物志》曰：“鹧鸪，其形似雌鸡。其志怀南不思北，其名自呼‘但南不北’。”① 鹧鸪南飞本是一种生活习性，但被赋予了人格特点后便成了“其志怀南”，怀南而不向北，坚贞不移。左思言“鹧鸪南翥”带有其志虽坚，亦难免被盛都吸引之意。

前文所引亦有关于鹧鸪叫声的描述，如“多对啼”“自呼其名”“其鸣自呼‘社薄州’”“其名呼飞‘但南不北’”。《太平御览》：“《薄州本草》云：‘自呼钩辀格磔。’李群玉《山行闻鹧鸪诗》云：‘方穿诘曲崎岖路，又听钩辀格磔声。’”② 总的来看，鹧鸪鸟的叫声就是一种与鸟名发音类似的“嗻咕”的声音，重复多遍之后听起来确实像是“社薄州”、“钩辀格磔”，至于“但南不北”则是有意与其习性相联系的结果。

鹧鸪的叫声一般称为“鹧鸪啼”，因被赋予了“其志怀南”的坚贞志向，“鹧鸪啼”也衍生出了新的解读。赵与虤《娱书堂诗话》言：

> 鹧鸪，其声格磔可听，世俗想象其音，或云“懊恼泽家”，或云“行不得哥哥”，盖方言不同，而歌咏亦各用之。韦庄《咏鹧鸪》诗云：“南禽无侣似相依，锦翅双双傍马飞。孤竹庙前啼暮雨，汨罗祠畔吊残晖。秦人只解歌为曲，越女空能画作衣。懊恼泽家非有恨，年年长忆凤城归。”山谷《咏李居士驯鹧鸪》云：“真人梦出大槐宫，万里苍梧一洗空。终日忧兄行不得，鹧鸪应是庳亭公。”韦用前语，黄用后语。③

“懊恼泽家”不常见，“行不得哥哥”或是“行不得也哥哥”经常出现在文人的诗词中，如：

> 提壶卢何所得酒，泥滑滑、行不得也哥哥。（刘辰翁《大圣乐》）④

---

① （宋）李昉等：《太平御览》卷九百二十四，影印文渊阁《四库全书》第901册，第268页。

② （宋）李昉等：《太平御览》卷九百二十四，影印文渊阁《四库全书》第901册，第268~269页。

③ 赵与虤：《娱书堂诗话》卷上，丁福保编《历代诗话续编》，中华书局，1983，第490页。

④ 唐圭璋编《全宋词》，中华书局，1965，第3214页。

行不得也哥哥，途远山高奈何。（薛季宣《九禽言》）[①]

行不得也哥哥。瘦妻弱子羸牸驮，天长地阔多网罗。（邓剡《鹧鸪》）[②]

谁呼行不得，江上鹧鸪声。（陈璋《闽山杂咏》）[③]

忽听一声行不得，鹧鸪塘外鹧鸪啼。（金志章《鹧鸪塘》）[④]

“行不得也哥哥”可以表达行路之艰难，也可以表达亲人离别之伤感。鹧鸪啼的这一含义被化用在诗人吟咏鹧鸪的诗句中，最著名者莫过于郑谷的《鹧鸪》诗和辛幼安的《菩萨蛮（郁孤台下清江水）》。郑谷《鹧鸪》：

暖戏烟芜锦翼齐，品流应得近山鸡。雨昏青草湖边过，花落黄陵庙里啼。游子乍闻征袖湿，佳人才唱翠眉低。相呼相应湘江阔，苦竹丛深春日西。[⑤]

郑谷以此诗得名，时号为“郑鹧鸪”，此诗咏物抒情，“游子乍闻征袖湿，佳人才唱翠眉低”句表现了游子思乡，情人不忍离别之情，是鹧鸪啼“行不得也哥哥”含义之所本。“相呼相应”又与鹧鸪鸟的“多对啼”习性相合。情由物生，物中有情，情物合一，十分高妙。辛弃疾有《菩萨蛮》词：

郁孤台下清江水，中间多少行人泪。东北是长安，可怜无数山。青山遮不住，毕竟江流去。江晚正愁予，山深闻鹧鸪。[⑥]

结句“山深闻鹧鸪”寓意深重。罗大经《鹤林玉露》云：“盖南渡之初，虏人追隆祐太后御舟至造口，不及而还。幼安因此起兴。‘闻鹧鸪’之句，谓恢复之事，行不得也。”[⑦] 幼安南渡后之余生都在牵系北伐，渴望

---

① 傅璇琮等编《全宋诗》卷二四七七，北京大学出版社，1998，第18724页。

② 傅璇琮等编《全宋诗》卷三五八一，第42791页。

③ （清）沈德潜：《清诗别裁集》卷十七，河北人民出版社，1997，第336~337页。

④ （清）沈德潜：《清诗别裁集》卷二十七，第531页。

⑤ 《全唐诗》卷六七五，中华书局，1999，第7799页。

⑥ 唐圭璋编《全宋词》，第1880~1881页。

⑦ 罗大经：《鹤林玉露》卷一，中华书局，1983，第13页。

收复故土，回归故乡。“山深闻鹧鸪”谓大宋恢复不得，更暗含幼安自忖此生恢复不得。幼安将其痛极却隐而难发之心绪刻画淋漓，因而此句历来触动人心，为人称道。

鹧鸪本是一种普通的鸟，因其习性和叫声之特殊，被赋予了新的含义。诗赋中的鹧鸪，往往已非单纯地歌咏鹧鸪鸟，如同咏柳而寓意离别、咏杜鹃而言悲痛，“鹧鸪”承担了诗人意欲表达的，或为执着坚毅，或为离别难舍，或为相思缠绵的情感。

二 《鹧鸪》曲、辞考述

郭茂倩《乐府诗集》收《山鹧鸪》一调，及其衍调《鹧鸪词》。《山鹧鸪》入崔令钦《教坊记》，属唐教坊曲。对《山鹧鸪》曲调本事来源记载不详，从徐凝《山鹧鸪词》可略知：

> 南越岭头山鹧鸪，传是当时守贞女。化为飞鸟怨何人，犹有啼声带蛮语。[①]

据徐凝诗基本上可以勾勒出《山鹧鸪》的本事：一个守贞女因思念难已，终而化为南越山头的山鹧鸪，啼鸣哀怨。但此曲的本事记载仅此一例，尚不能详细描述曲调的来源、创作、作者、演奏情况等信息。《乐府诗集》收《山鹧鸪》两首，未标作者，《全唐诗》标苏颋作：

> 玉关征戍久，空闺人独愁。寒露湿青苔，别来蓬鬓秋。
> 人坐青楼晚，莺语百花时。愁多人自老，肠断君不知。[②]

二诗皆为思妇怀远，与本事中“守贞女”的形象并不完全相符，但其愁怨的情感、思念的主题是基本一致的。《山鹧鸪》后收唐李益和李涉作衍调《鹧鸪词》三首：

① 《全唐诗》卷四七四，第5415页。
② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷八十，第1131页。

湘江斑竹枝，锦翼鹧鸪飞。处处湘阴合，郎从何处归。（李益）

湘江烟水深，沙岸隔枫林。何处鹧鸪飞，日斜斑竹阴。二女虚垂泪，三闾枉自沈。惟有鹧鸪啼，独伤行客心。

越冈连越井，越鸟更南飞。何处鹧鸪啼，夕烟东岭归。岭头行人少，天涯北客稀。鹧鸪啼别处，相对泪沾衣。（李涉）[①]

李益辞与苏颋《山鹧鸪》类似，皆为思妇主题。李涉辞则在思妇主题上加入了“行客”的内容，并且将其身份设定为“北客”。彭大翼《山堂肆考》云：“鹧鸪词，近代思妇之词曲也。”[②] 由苏颋和李益、李涉之作亦可看出，《鹧鸪》曲抒写思妇情思是其创调之旨。

李益和李涉《鹧鸪词》在主题上对苏颋《山鹧鸪》有一定的扩展，但体式上皆为五言四句，李涉辞可以看做两段。体式上的统一是同一曲调的外在表现，《乐府诗集》因之将《山鹧鸪》和《鹧鸪词》收为同调。唐代另有多首《山鹧鸪》未收入《乐府诗集》，如白居易诗：

山鹧鸪，朝朝暮暮啼复啼，啼时露白风凄凄。黄茅冈头秋日晚，苦竹岭下寒月低。畬田有粟何不啄，石楠有枝何不栖。迢迢不缓复不急，楼上舟中声暗入。梦乡迁客展转卧，抱儿寡妇彷徨立。山鹧鸪，尔本此乡鸟，生不辞巢不别群，何苦声声啼到晓。啼到晓，唯能愁北人，南人惯闻如不闻。（白居易《山鹧鸪》）[③]

白居易诗歌咏“鹧鸪”，为咏题之作，虽抒发迁客思乡之情，但仍为借物抒情，与《乐府诗集》收苏颋《山鹧鸪》辞不类，体式也非五言，可能并非乐辞，此应是郭茂倩未收之缘故。

值得注意的是，前文所论“鹧鸪”之含义，自师旷《禽经》即已称其“飞必南翥”，文人诗赋中亦歌咏“其志怀南”，以及将“鹧鸪啼”化为“行不得也哥哥”。但是《乐府诗集》所收苏颋《山鹧鸪》并未涉及“怀南”之情，仅为思妇愁怨。直至其衍调李涉《鹧鸪词》中的“独行伤客

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》卷八十，第1132页。
② （明）彭大翼：《山堂肆考》卷一百六十，影印文渊阁《四库全书》第977册，第246页。
③ 《全唐诗》卷四三五，第4824页。

心”“天涯北客稀”等语才与鹧鸪之含义有了联系。每一个乐府曲调基本都具有创调本事，本事是曲调的根本属性，乐府曲辞的拟作一般不离本事，在流传的过程中，可能会出现对本事的细化、增补，甚至改编，但不会偏离故事的本源。《山鹧鸪》一曲的创调本事是“守贞女”的故事，苏颋作《山鹧鸪》基本源于本事，而至李益、李涉的《鹧鸪词》已开始偏离并渐与“鹧鸪”的含义相混杂，白居易等人的《山鹧鸪》则完全是赋咏“鹧鸪鸟”了。因此，仅从本事来看，苏颋《山鹧鸪》可收为乐府，而白居易诗未收。

由于鹧鸪“其志怀南”含义由来已久，深入人心，在实际的流传演唱中，乐府曲调《山鹧鸪》反倒会在“守贞女”思念哀怨的情感基础上，增加羁旅愁思的内容。本来“守贞女”的思妇情怀与游子思乡属于同一类型的情感，是文人抒写羁旅之情的两个方面，惯于将其合二为一。因此，虽然作为乐府曲调《山鹧鸪》自有其不同于“鹧鸪”含义的本事，但实际情况是在《山鹧鸪》的流传演唱中不可避免地与“鹧鸪”含义掺杂在一起，多表现“怀南”之情。

《鹧鸪》曲尚有一点值得关注，李益和李涉辞中所咏皆将地域设定为“湘江”、吴越之地，即江南地区。因鹧鸪鸟产于吴楚之野、岭南之地，李白《醉题王汉阳厅》诗曰：“我似鹧鸪鸟，南迁懒北飞。”[①] 孙先宪《北梦琐言》言：“江南无野狐，江北无鹧鸪。”[②] 屈大均《广东新语》言：“越鸟有三客，孔雀曰南客，白鹇曰闲客，鹧鸪曰越客。”[③] 鹧鸪鸟具有特定的产地，以其为名的《鹧鸪》曲也多用吴楚之乐，或带有吴楚乐风。郑谷《席上贻歌者》：“花月楼台近九衢，清歌一曲倒金壶。座中亦有江南客，莫向春风唱鹧鸪。”[④] 只因《鹧鸪》曲是吴越之声，才会引起江南游子的思乡之情。鲍溶《范真传侍御累有寄，因奉酬十首》其十：“岁酒劝屠苏，楚声山鹧鸪。春风入君意，千日不须臾。”[⑤] “楚声山鹧鸪”也可理解为《山鹧鸪》曲的音乐类型是楚声。《五灯会元》记载了一段禅语：

---

① 《全唐诗》卷一八二，第1863页。

② （南朝宋）孙光宪：《北梦琐言》逸文卷四，中华书局，2002，第442页。

③ （清）屈大均：《广东新语》卷二十，中华书局，1985，第513页。

④ 《全唐诗》卷六七五，第7790页。

⑤ 《全唐诗》卷四八五，第5552页。

成都府昭觉辩禅师，上堂："'毫厘有差，天地悬隔。'隔江人唱鹧鸪词，错认胡笳十八拍。要会么？'欲得现前，莫存顺逆。'五湖烟浪有谁争？自是不归归便得。"①

"隔江人唱鹧鸪词，错认胡笳十八拍"一句用来解释堂上偈语"毫厘有差，天地悬隔"，"隔江人"应指江北人，江北人唱起江南乐《鹧鸪》，不伦不类，只隔一江之远，但却有天壤之别，把江南名曲《鹧鸪》都唱成《胡笳十八拍》了。

三　吹鹧鸪、唱鹧鸪与舞鹧鸪

李白有《秋浦清溪雪夜对酒，客有唱山鹧鸪者》，描述了他所听到的唱《山鹧鸪》的情景：

披君貂襜褕，对君白玉壶。雪花酒上灭，顿觉夜寒无。客有桂阳至，能吟山鹧鸪。清风动窗竹，越鸟起相呼。持此足为乐，何烦笙与竽。②

李白听到的《山鹧鸪》是一种吟唱，这种吟唱不需要乐器伴奏，"持此足为乐，何烦笙与竽"。葛立方《韵语阳秋》认为这是效仿鹧鸪鸟叫声的吟唱：

许浑《韵州夜宴诗》云："鸲鹆未知狂客醉，鹧鸪先听美人歌。"《听歌鹧鸪词》云："南国多情多艳词，鹧鸪清怨绕梁飞。"又有《听吹鹧鸪》一绝，知其为当时新声，而未知其所以。及观李白诗云："客有桂阳至，能吟山鹧鸪。清风动窗竹，越鸟起相呼。"郑谷亦有"佳人才唱翠眉低"之句，而继之以"相呼相应湘江阔"，则知《鹧鸪曲》效鹧鸪之声，故能使鸟相呼矣。③

① （宋）释普济：《五灯会元》卷二十，影印文渊阁《四库全书》第1053册，第889页。

② 《全唐诗》卷一七九，第1833页。

③ （宋）葛立方：《韵语阳秋》卷十五，（清）何文焕《历代诗话》，中华书局，1981，第603~604页。

按照葛立方的解释，李白所听，与其说是“唱山鹧鸪”，不如说是“吹山鹧鸪”。据记载，有一种吹奏乐器名“鹧鸪笛”，《宋史·乐志》载姜夔进《大乐议》有言：“有曰夏笛、鹧鸪，曰胡卢琴、渤海琴，沉滞抑郁，腔调含糊，失之太浊。故闻其声者，性情荡于内，手足乱于外，《礼》所谓‘慢易以犯节，流湎以忘本，广则容奸，狭则思欲’者也。”[①] 姜夔批评“鹧鸪笛”等民间私自制作的乐器，不合正律。《文献通考·物异考》载：“高宗绍兴二十一年（1151），……又都市为戏，加篦巾，披卧辣，执籐鞭，群吹鹧鸪笛，拨葫芦琴，效胡乐胡舞，长跪献酒。时狄患仅定，上念境土未复，将用夏变夷，命有司禁止之。与汉灵帝时胡舞、唐天宝胡服同占，皆服妖也。”[②] 可见，南宋时期“鹧鸪笛”很流行，这一乐器并非中原所有，而是传自东南边域，《续资治通鉴》记乾道四年（1168）事：

> 臣僚言：“……而东南之民，乃反效于异方之习而不自知，甚可痛也！今都人静夜十百为群，吹鹧鸪，拨洋琴，使一人黑衣而舞，众人拍手和之，伤风败俗，不可不惩。”诏禁之。[③]

“东南之民”有夜间“吹鹧鸪，拨洋琴”唱歌跳舞的习俗，因“伤风败俗”而被禁止。“鹧鸪笛”应是一种吹奏声音如鹧鸪鸣叫般的笛子，此乐器并非起于宋代，唐时已有记载，郑谷《迁客》诗曰：“离夜闻横笛，可堪吹鹧鸪。雪冤知早晚，雨泣渡江湖。”[④] 诗中所闻类似鹧鸪鸣叫的横笛声，可能就是“鹧鸪笛”。

李白所听未必是唱《山鹧鸪》，而许浑和郑谷诗中的描述应该才是演唱《山鹧鸪》的情景，如许浑《听歌鹧鸪辞》，诗前有序云：“余过陕州，夜宴将罢，妓人善歌鹧鸪者，辞调清怨，往往在耳，因题是诗。”[⑤] 诗人明确此诗为听妓人唱鹧鸪所作，诗中“南国多情多艳词，鹧鸪清怨绕梁飞”句描述了《山鹧鸪》清丽幽怨的风格。许浑另有《听唱山鹧鸪》诗：“金谷歌传第一流，鹧鸪清怨碧烟愁”[⑥]，句意与前诗类似。鹧鸪歌不仅清怨，

① 《宋史》卷一百三十一，中华书局，1977，第3052页。
② （宋元）马端临：《文献通考·物异考》卷三百十，中华书局，1986，第2436页。
③ （清）毕沅：《续资治通鉴》卷一百四十，中华书局，1957，第3745页。
④ 《全唐诗》卷六七五，第7786页。
⑤ 《全唐诗》卷五三四，第6144页。
⑥ 《全唐诗》卷五三八，第6189页。

而且多为女声演唱。如许浑《韶州韶阳楼夜宴》诗句："鸲鹆未知狂客醉，鹧鸪先让美人歌。"[①] 郑谷《侯家鹧鸪》诗句："唯有佳人忆南国，殷勤为尔唱愁词。"[②] 以及郑谷《鹧鸪》诗句："游子乍闻征袖湿，佳人才唱翠眉低。"[③] 皆表明鹧鸪歌是女妓、佳人所歌。女声演唱与鹧鸪辞的思妇主题、鹧鸪曲的幽怨风格更为和谐统一。

《鹧鸪》歌在唐代传唱广泛，新罗国崔致远《钓鱼亭》诗曰：

> 锦筵花下飞鹦鹉，罗袖风前唱《鹧鸪》。占得仙家诗酒兴，闲吟烟月忆蓬壶。（原注：伏睹相公《在郓州诗》云："酒满金舡花满枝，双娥齐唱《鹧鸪词》。"又《钓鱼亭诗》云："水急鱼难钓，风吹柳易低。"）[④]

从崔诗中可见《鹧鸪》是酒宴歌舞中常见的演唱曲目，并且还有双人合唱的形式。唐后《鹧鸪》曲仍在传唱，如王安石《春日席上》："今日樽前千万恨，不堪频唱鹧鸪辞。"[⑤] 高启《忆远曲》："江桥水栅多酒垆，女儿解歌山鹧鸪。"[⑥] 顾仲瑛《次韵刘孝章治中邀夏仲信郎中游永安湖》："啄花莺坐水杨柳，雪藕人歌山鹧鸪"[⑦]，等等。

《山鹧鸪》可作为踏歌而配以舞蹈，顾况《听山鹧鸪》诗曰："谁家无春酒，何处无春鸟。夜宿桃花村，踏歌接天晓。"[⑧] 诗中描述诗人夜宿村落，与村民饮酒作乐，踏歌舞蹈欢乐达旦的情景，诗题的"山鹧鸪"应是舞蹈所配之踏歌。唐诗中常见"鹧鸪"和"鸲鹆"对举，如白居易《和梦游春诗一百韵》"酩酊歌鹧鸪，颠狂舞鸲鹆"[⑨]，元稹《酬乐天东南行诗一百韵》"舞态翻鸲鹆，歌词咽鹧鸪"[⑩]，张祜《戊午年感事书怀二百韵谨寄献太原裴令公淮南李相公汉南李仆射宣武李尚书》："鹧鸪词绮靡，鸲鹆

---

① 《全唐诗》卷五三四，第 6146 页。
② 《全唐诗》卷六七五，第 7800 页。
③ 《全唐诗》卷六七五，第 7799 页。
④ 陈尚君：《全唐诗补编》全唐诗补逸卷十九，中华书局，1992，第 310 页。
⑤ （宋）王安石：《王临川全集》卷三十三，世界书局，1935，第 187 页。
⑥ （明）高启著、金檀辑注《高青丘集》卷二，上海古籍出版社，1985，第 87 页。
⑦ 朱承爵：《存馀堂诗话》，清何文焕《历代诗话》，第 793 页。
⑧ 《全唐诗》卷二六七，第 2951 页。
⑨ 《全唐诗》卷四三七，第 4870 页。
⑩ 《全唐诗》卷四〇七，第 4542 页。

舞蹁跹”[1]，曹唐《长安客舍叙邵陵旧宴，寄永州萧使君五首》：“鹧鸪欲绝歌声定，鸲鹆初惊舞袖齐”[2]，诗中描述皆为欢宴歌舞场合，“鹧鸪”“鸲鹆”应是互文见义，二者指歌容，也指舞态。唐后鹧鸪舞仍有流传，如元蒋正子《山房随笔》记载杜氏妇作《北行诗》有“慵拈箫管吹羌曲，懒系罗裙舞鹧鸪”[3]句。

同时期与大宋对峙的金朝，似乎亦有鹧鸪舞的流传，孙楷第《也是园古今杂剧考》据元杨宏道《小亨集》七言长歌云：“舞鹧鸪乃女真乐，其乐器有鼓，有长管；其曲有四换头，每一换则休息片时。其舞则主人宴客时自为之，而诸妓为伴舞之人，盖本贵族家乐。大定、明昌此风最盛。”[4]孙楷第认定“舞鹧鸪”源自女真，表演于贵族人家，盛行于大定、明昌年间。鹧鸪出自江南，女真族生活在北域，两地相距甚远，似乎没有相习流传的可能。任半塘《唐声诗》亦揣测曰：“按鹧鸪非北鸟，女真舞鹧鸪，宜仍取法当时民间。”[5]但民间从未见过鹧鸪，如何取法？前论“吹鹧鸪”，因其风俗乃夜半歌舞且传自东南边民而被禁止，引《文献通考·异物考》京城中有“群吹鹧鸪笛，拨葫芦琴，效胡乐胡舞，长跪献酒”，被禁一事发生在宋高宗绍兴二十一年（1151），比大定（1161）时期早十年，“效胡乐胡舞”可以理解为源于南方、已传入中原的以鹧鸪笛等乐器伴奏的歌舞，其时已经胡化。“效胡”虽被禁止，但并不能完全断绝其在民间的流传。胡化是一种双方互相影响的过程，《鹧鸪》曲接受了胡乐的改造，女真族亦乐于表演江南曲调，二者共同作用下，使得典型的江南乐曲《鹧鸪》在塞北仍然流行，因此以同时期北宋鹧鸪歌舞的流传情况来看，金地出现有“舞鹧鸪”亦是可能。另外，孙楷第言“其舞则主人宴客时自为之，而诸妓为伴舞之人”，非常类似于踏歌的形式，《资治通鉴·唐则天后圣历元年》：“尚书位任非轻，乃为虏蹋歌，独无惭乎！”胡三省注：“蹋歌者，连手而歌，蹋地以为节。”[6]欢聚饮宴之时诸妓围绕主人，边歌边舞，正是踏歌表演。

---

① 陈尚君：《全唐诗补编》全唐诗补逸卷十一，第220页。
② 《全唐诗》卷六四〇，第7394页。
③ 蒋正子：《山房随笔》，（清）何文焕：《历代诗话》，第715页。
④ 转引自任半塘《唐声诗》下编，上海古籍出版社，2006，第108页。
⑤ 任半塘：《唐声诗》下编，第108页。
⑥ （宋）司马光：《资治通鉴》卷二百六，中华书局，1956，第6533页。

此外，在明清时期的广东地区还流行着一种踏歌，称为“踏鹧鸪”，屈大均《广东新语》载：“香山中秋夕，剧饮月下曰饾中秋，发引之日，役夫蹋路歌以娱尸，曰踏鹧鸪。”[①] “娱尸”是指丧葬作乐，谢肇淛《滇略·夷略》言：“父母亡，不用僧道祭，则用妇人祝于尸前，亲人各持酒物，聚百数人，饮酒、歌舞达旦，谓之娱尸。”[②] “娱尸”的风俗多现于东南沿海地区，《广东新语》所载“踏鹧鸪”即是娱尸活动中的歌舞，尽管没有更为详细的描述，但从其聚会饮酒、歌舞相伴的特点上，基本可以认定其与《鹧鸪》曲有一定的联系。

词调有《瑞鹧鸪》《鹧鸪天》，名称虽与《山鹧鸪》类似，但主题和体式绝不相同，《瑞鹧鸪》和《鹧鸪天》是七言形式，杨慎《词品》序曰：“若唐人之七言律，即填词之瑞鹧鸪也。”[③] 且所抒之情无关乎思妇怨情、迁客游子、“怀南”之志，应该与乐府曲调《山鹧鸪》无关。

---

① （清）屈大均：《广东新语》卷十一，第340页。

② （明）谢肇淛：《滇略》卷九，影印文渊阁《四库全书》第494册，第224页。

③ （明）杨慎：《词品》序，唐圭璋编《词话丛编》，中华书局，1986，第408页。

不入乐之宋声诗研究

罗红艳

（北京，北京化工大学学报编辑部，100029）

摘　要：声诗是指齐言的入乐的近体歌诗，大量诗歌入乐资料证明：宋代声诗仍然存在而且被传唱，但也有部分齐言歌辞，因文献湮微，尚无明确的证据证明其入乐传唱。

关键词：声诗　宋代　不入乐

作者简介：罗红艳，女，1975年生，湖北仙桃人。现为《北京化工大学学报》编辑部编辑。

《唐声诗》第十章待订资料将“许多唐代齐言歌辞之资料，因文献湮微，构成条件不充，一时尚不能订为声诗，列入格调”[①] 者汇编于后，并指出“所谓条件不充者，约分有辞无名、有名无辞、名难肯定及缺乏明证等数类”[②]。宋声诗中也有这样的情况。现将尚无证据证明入乐的宋声诗列举如下。

一　《凯歌》

最有代表性的是沈括的《凯歌》：

> 边兵每得胜回，则连队抗声凯歌，乃古之遗音也。凯歌词甚多，皆市井鄙俚之语。予在鄜延时，制数十曲，令士卒歌之。“先取山西

① 任半塘：《唐声诗》上编，上海古籍出版社，1982，第495页。

② 任半塘：《唐声诗》上编，上海古籍出版社，1982，第495页。

十二州，别分子将打衙头。回看秦塞低如马，渐见黄河直北流。天威卷地过黄河，万里羌人尽汉歌。莫堰横山倒流水，从教西去作恩波。马尾胡琴随汉车，曲声犹自怨单于。弯弓莫射云中雁，归雁如今不寄书。旗队浑如锦绣堆，银装背嵬打回回。先教净扫安西路，待向河源饮马来。灵武、西凉不用围，蕃家总待纳王师。城中半是关西种，犹有当时轧吃儿。"①

另外还有李正民的《破贼凯歌》八章、杨景的《凯歌》十首，《宋史》二〇八《艺文志》列张文伯《江南凯歌》二十卷，不知内容如何。

《旧唐书·乐志》曰："凡命将征讨，有大功献俘馘者……其凯乐用铙吹二部，笛、觱篥、箫、笳、铙、鼓，每色二人，歌工二十四人。……迭奏《破阵乐》等四曲。《破阵乐》、《应圣期》两曲，太常旧有辞。《贺圣欢》、《君臣同庆乐》，今补撰之。"②

《唐声诗》曰："雅乐、雅舞之外，尚有凯乐。百五十四调中，凯乐只具《破阵乐》、《贺朝欢》、《应圣期》、《君臣同庆乐》四调而已。"③

二 《宫词》

如潘阆、寇准、文彦博作品：

学画蛾眉独出群，当时人道便承恩。年年不见君王面，花落黄昏空掩门。④

长门秋雨夜，窗外滴寒声。悔不先辞辇，应无别恨生。⑤

金屋无人夜未央，独吟团扇倚椒房。辟寒犹待君王意，鹤燄荧煌龙漏长。翠辇未来珠箔卷，漆盘犹贮夜明苔。⑥

① （宋）沈括：《梦溪笔谈》卷五，巴蜀书社，1996，第66~67页。
② 《旧唐书》，中华书局，1975，第1053~1054页。
③ 任半塘：《唐声诗》，上海古籍出版社，1982，第49页。
④ 《全宋诗》，北京大学出版社，1991~1998，第628页。
⑤ 《全宋诗》，北京大学出版社，1991~1998，第1035页。
⑥ 《全宋诗》，北京大学出版社，1991~1998，第3485页。

另有宋白《宫词》一百首，王珪《宫词》一百零一首，张公庠《宫词》一百零一首，王仲修《宫词》一百首，周彦质《宫词》一百首，宋徽宗《宫词》二百九十首，曹勋《宫词》三十三首。

唐人所作之宫词皆七绝，元稹《连昌宫词》曾"播于乐府"，其所作《长庆宫辞》，曾于京师传唱，王衍所作宫词，也曾命李玉箫唱。陈振孙《直斋书录解题》二一又谓《复雅歌词》五十卷，题鲖阳居士序，不著姓名。末卷言宫词音律颇详，然多有调而无曲，只是该书年久失传，如何详言音律，如何有调无曲，现在已难以考察。

《唐声诗》认为"宫词之作旨在铺张事物，非为表现声、容，元稹之特例，尚难概括全面，视同原则"①，又曰："《宫词》之体亦属纪事，动辄数十首至于百首，初不为歌唱而作。虽间有被采一二为歌辞者，终不足以认定一般宫词皆歌辞也。"②

三 《上清乐》《太清乐》

宋徽宗有《上清乐》十首，《太清乐》十首，诗云（各选其一）：

> 秀华峰下五灵都，上清乐元景神君握化枢。上清乐真火有功能造物，上清乐销镕五毒出阴途。上清乐，上清乐
>
> 太一元君掌列仙，太清乐形晖降彩射芝田。太清乐功圆会遇刊名籍，太清乐可但洪崖笑拍肩。太清乐，太清乐③

诗中"太清乐""上清乐"应为和声，且此二十首诗与《步虚词》《宫词》同列一卷，应有声。

四 《开元乐》

宋赵令畤《侯鲭录》七载沈括《开元乐》四首，曰：

---

① 任半塘：《唐声诗》上编，上海古籍出版社，1982，第51页。

② 任半塘：《唐声诗》上编，上海古籍出版社，1982，第338页。

③ 《全宋诗》，北京大学出版社，1991~1998，第17064页。

鹳鹊楼头日暖，蓬莱殿里花香。草绿烟迷步辇，天高日近龙床。
楼上正临宫外，人间不见仙家。寒食轻烟薄雾，满城明月梨花。
按舞骊山影里，回銮渭水光中。玉笛一天明月，翠华满陌东风。
殿后春旗簇仗，楼前御队穿花。一片红云闹处，外人遥认官家。[1]

这四首诗也见于《全宋词》。

五 《清江曲》

如苏庠《清江曲》：

属玉双飞水满塘，菰蒲深处浴鸳鸯。白蘋满棹归来晚，秋著芦花一岸霜。扁舟系岸依林樾，萧萧两鬓吹华发。万事不理醉复醒，长占烟波弄明月。[2]

《全宋词》录了此词，并注云："原录于《花草粹编》卷六，谓此两首乃古体诗，非词，录附于后。"[3]

六 《瑞鹧鸪》

汪晫《鹧鸪词》（春愁）：

伤时怀抱不胜愁。野水粼粼绿遍洲。满地落花春病酒，一帘明月夜登楼。明眸皓齿人难得，寒食清明事又休。只是鹧鸪三两曲，等闲白了几人头。[4]

《唐声诗》谓此为正规七律，亦原载诗集，不见词集，别无词乐依据。
再如邓肃《瑞鹧鸪》：

---

① （宋）赵令畤：《侯鲭录》，中华书局，2002，第170页。
② 《全宋词》，中华书局，1965，第659页。
③ 《全宋词》，中华书局，1965，第659页。
④ 《全宋词》，中华书局，1965，第2287页。

北书一纸惨无容，花柳春风不敢浓。未学宣尼歌凤德，姑从阮籍哭途穷。此身已落孙山外，旧事回思一梦中。何日中兴烦吉甫，洗开阴翳放晴空。①

此首既见于《全宋诗》，亦见于《全宋词》，也是一首七律。

七 《八拍蛮》

仇远《八拍蛮》诗云：

翠袖笼香醒宿酒，银瓶汲水瀹新茶。几处杜鹃啼暮雨，来禽空老一春花。②

此首见《全宋词》，但实为七绝，且倚唐声。

八 《楼心月》

无名氏《楼心月》云：

柳下争拏画桨摇，水痕不觉透红绡。月明相顾羞归去，都坐池头合凤箫。手把新荷叶一枝，唤来池上只愁归。流萤裹在红纱袖，忽到持杯个个飞。新著生红小舞衣，案前磨墨误淋漓。含嗔逗晚不梳洗，背面牙床吃荔支。③

此首亦见于《全宋词》，《唐声诗》谓此乃正规七绝，别无词乐依据。

九 《昭君怨》

见于《全宋诗》的《昭君怨》有：吕本中《昭君怨》一首、曹勋

① 《全宋诗》，北京大学出版社，1991~1998，第19684页。
② 《全宋词》，中华书局，1965，第3400页。
③ 《全宋词》，中华书局，1965，第3629页。

《王昭君》一首、陈长方《王昭君》一首、赵蕃《王昭君》一首、徐照《昭君词》一首、盛世忠《王昭君》一首、叶茵《昭君怨》一首、萧澥《昭君词》一首、武衍《明妃曲》二首（七言四句体）。陈宓《昭君》一首（五言四句体）。

别名《王明君》《明君词》《王昭君乐》《明妃》等。《旧唐书·音乐志》曰："《明君》，汉元帝时，匈奴单于入朝，诏王嫱配之，即昭君也。及将去，入辞，光彩射人，耸动左右，天子悔焉。汉人怜其远嫁，为作此歌。晋石崇妓绿珠善舞，以此曲教之，而自制新歌。"①

《西京杂记》曰："元帝后宫既多，不得常见，乃使画工图形，案图召幸之。宫人皆赂画工，多者十万，少者亦不减五万。王嫱独不肯，遂不得见。匈奴入朝，求美人为阏氏，于是上案图，以昭君行。及去，召见，貌为后宫第一，善应对，举止闲雅。帝悔之，而名籍已定，帝重信于外国，故不复更人，乃穷按其事。画工有杜陵毛延寿，为人形，丑好老少，必得其真。安陵陈敞，新丰刘白、龚宽，并工为牛马飞鸟众势，人形好丑，不逮延寿。下杜阳望亦善画，尤善布色。樊育亦善布色。同日弃市。京师画工，于是差稀。"②《古今乐录》曰："《明君》歌舞者，晋太康中季伦所作也。王明君本名昭君，以触文帝讳，故晋人谓之明君。匈奴盛，请婚于汉，元帝以后宫良家子明君配焉。初，武帝以江都王建女细君为公主，嫁乌孙王昆莫，令琵琶马上作乐，以慰其道路之思，送明君亦然也。其造新之曲，多哀怨之声。晋、宋以来，《明君》止以弦隶少许为上舞而已。梁天监中，斯宣达为乐府令，与诸乐工以清商两相闲弦为《明君》上舞，传之至今。"③ 王僧虔《技录》云："《明君》有闲弦及契注声，又有送声。"④

宋吴曾《能改斋漫录》五谓："明君亦有胡笳，但拍数不同（指非十八拍）。庾信诗云：'方调琴上曲，变入胡笳声。'"⑤

十 《挽歌》

北宋时，于普通歌曲之外，还有挽歌。阮阅《诗话总龟》前集二引

---

① 《旧唐书》，中华书局，1975，第 1063 页。
② 《汉魏六朝笔记小说大观》，中华书局，1999，第 86 页。
③ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第 425 页。
④ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第 425 页。
⑤ （宋）吴曾：《能改斋漫录》，上海古籍出版社，1960，第 98 页。

《百排明珠》引苏轼语曰：“余与郭生游寒溪，主簿吴亮置酒。郭生善作挽歌，酒酣，发声，座为凄然。郭生言：‘恨无佳词。’因为略改乐天寒食诗歌之，坐客有泣者。其词曰：‘乌啼鸦噪昏乔木，清明寒食谁家哭？风吹旷野纸钱飞，古墓累累春草绿。棠梨花映白杨路，尽是死生离别处，冥漠重泉哭不闻，萧萧暮雨人归去。’每句杂以散声。”①

《湘山野录》记钱惟演谪汉东，歌《木兰花》，曰：“每歌之，酒阑，则垂涕。时后阁尚有故国一白发姬，乃邓王俶歌鬟惊鸿者也。曰：‘吾忆先王将薨，预戒挽铎中歌《木兰花》，引绋为送。今相公其将亡乎？’果薨于随。邓王旧曲亦有‘帝乡烟雨锁春愁，故国山川空泪眼’之句，颇相类。”② 如此说来，则北宋初年，挽铎中犹有歌声，而其辞竟为声诗中七言仄韵之《木兰花》。

此外，还有一些旧题乐府也应该是入乐的，还没有找到证据。

据《旧唐书》卷二十云：“武太后之时，犹有六十三曲，今其辞存者，惟有《白雪》、《公莫》等二十二曲，辞三十七首，又七首有声无辞，通前为四十四曲。”③《通典》云：“隋室以来，日益沦缺。大唐武太之时，犹有六十三曲。今其辞存者有：《白雪》、《公莫》、《巴渝》、《明君》、《明之君》、《铎舞》、《白鸠》、《白纻》、《子夜》、《吴声四时歌》、《前溪》、《阿子歌》、《团扇歌》、《懊侬》、《长史变》、《督护歌》、《读曲歌》、《乌夜啼》、《石城》、《莫愁》、《襄阳》、《栖乌夜飞》、《估客》、《杨叛》、《雅歌》、《骁壶》、《常林欢》、《三洲》《采桑》、《春江花月夜》、《玉树后庭花》、《堂堂》、《泛龙舟》等，共三十二曲；《明之君》《雅歌》各二首，《四时歌》四首，合三十七曲，又七曲有声无辞；《上林》、《凤曲》、《平调》、《清调》、《瑟调》、《平折》、《吟啸》等，通前为四十四曲存焉。”④

《全宋诗》中还有不少以旧题乐府为题的诗歌，如《关山月》《行路难》《塞上曲》《出塞曲》《江南曲》《乌栖曲》《懊侬歌》《春游曲》等，这些在唐代仍有声，至于在宋代是否有声，则缺乏明确的证据。

---

① 阮阅：《诗话总龟》前集，人民文学出版社，1987，第16页。

② 《湘山野录》，中华书局，1984，第10页。

③ 《旧唐书》，中华书局，第1062~1063页。

④ （唐）杜佑：《通典》，岳麓书社，1995，第1956页。

文学论述



历史的影子与观念意图下的再造：尧舜音乐叙事的建构

王志清

（西安，西安电子科技大学人文学院，710126）

摘　要：先秦和西汉早期文献中有关尧舜的叙事包含有丰富的音乐内容，是对我国早期文艺活动和文艺思想的描述和总结；同时，也与汉代以来的乐府艺术创制存在一定程度的渊源关系。尧舜音乐叙事在两个文本方向上进行：一是《山海经》《吕氏春秋》中的神话、传说文本；二是《尚书》《尚书大传》等经学文本。前者携带有更多的原始社会面影，后者则主要是春秋战国时期儒家对尧舜圣王形象的建构结果。尧舜的歌舞叙事中已出现效庙祭祀之乐的格局。《尚书大传》关于舜帝巡狩天下"陈诗观风"之说，影响了《汉书》有关古之采诗和乐府采诗的叙述。结合考古发现及先秦音乐发展的实际情况，可以认识尧舜音乐叙事中包含的历史影子和观念意图下的再造成分。作为前乐府时代的音乐叙事，有益于从我国久远的音乐发展背景中，探查乐府艺术的渊源。

关键词：尧舜　音乐　建构　再造

作者简介：王志清，女，1972年出生，山西大同人，回族。西安电子科技大学人文学院教授，研究方向为魏晋南北朝文学、乐府学。

尧、舜处于华夏民族的传说和史前时期。《尚书》的《尧典》《皋陶谟》集中叙述了尧、舜之事。顾颉刚、刘起釪二先生认为这两篇再加上《禹贡》是儒家大约在春秋战国时期搜集材料编造而成的[①]。编造也有一些

① 刘起釪：《尚书学史》（订补修订本），中华书局，2017，第65页。

依据，比如神话传说以及商代传下来的古代资料[1]，即“按往旧造说”。不仅儒家关注尧、舜，战国诸子托古改制，都在尧舜上作文章，以为各自学说张本。陈鼓应先生指出，“历史上的尧舜，当在原始氏族社会的末期，而先秦诸子则因身处封建宗法社会或处法制统治时期，故各以自己所处的时代背景及其思想立场，对于上古特出人物加以改造”[2]。《山海经》，诸子书，《尚书》以及阐释《尚书》的《尚书大传》《吕氏春秋》等，都在不同程度地进行尧舜叙事建构，杂糅了神话、传说，出于现实目的的编造，形成了非常复杂的叙事文本。这些文献主要产生的春秋战国时期（《尚书大传》由故秦博士伏生所传，写定于西汉前期），音乐水平、音乐观念发展到相当程度，我国历史上礼乐文明的格局、面貌已经形成，但同时又是一个“礼崩乐坏”的时代，因此，关于尧舜的音乐叙事既反映了这一时期音乐发展的实际情况，又体现了儒家的礼乐理想。

尧舜研究属于古史问题，涉及考古和历史文献两方面，尧舜禅让、所在都邑、所处史前文化阶段等，特别是陶寺遗址的发现，都引起学界的持续关注。然而，关于尧舜音乐的叙事，还没有专门的考察。笔者所见，李纯一《先秦音乐史》[3] 第一章介绍了远古的音乐神话传说和乐器，但仅作简略描述，且利用文献不够全面，尤其没有用到《尚书大传》中的丰富材料。王子初《音乐考古》[4]、许宏《何以中国》[5] 均介绍了山西襄汾陶寺遗址发掘的乐器，这是那个时代极有限却最真切的音乐图景。从根本来看，尧舜音乐依然是一种文化叙事，属于被建构出来的音乐文本。笔者不揣谫陋，综合利用文献和考古发现，试图从乐器、乐舞、音乐观念等方面分析尧舜音乐叙事中存在的历史影子、内核，以及后世建立在观念基础上的再造，以期从一个角度窥见早期音乐叙事的面貌。

一 庙堂“八音”、乐器传说与音乐考古

考古是探查、接近古史的重要途径。山西襄汾陶寺遗址，部分学者认

① 刘起釪：《尚书学史》，第 479 页。

② 陈鼓应：《尧舜禹在先秦诸子中的意义和地位》，《安徽大学学报》（哲学社会科学版）1985 年第 2 期。

③ 李纯一：《先秦音乐史》，人民音乐出版社，1994。

④ 王子初：《音乐考古》，文物出版社，2006。

⑤ 许宏：《何以中国——公元前 2000 年的中原图景》，三联书店，2016。

为许多发掘资料与文献中所说尧舜时期可相互对照，其族属推断为陶唐氏更为合理。也有学者认为，陶寺是以陶唐氏为首的联合有虞氏和夏后氏等氏族部落联盟中心所在的文化遗存。陶寺文化的年代概算为公元前 2500~前 1900 年[①]。陶寺遗址发掘成果中包括有乐器：土鼓（陶鼓），木鼍鼓，特磬（指单枚使用的大型石质打击乐器），陶铃，铜铃等。这些乐器出土于极少数大墓中，铜铃只有一件。仅出现于具有王者身份大墓中的乐器配组——鼍鼓与特磬，被认为是最早的宫廷庙堂乐器和陶寺已存在早期礼乐制度的实证材料[②]。也就是说，华夏礼制此时已现萌芽。就乐器而言，河南舞阳贾湖遗址中发现的一批新石器时代骨笛可吹奏出七声音阶，测定为距今 9000 年前（公元前 7000~5800 年），可见新石器时代早期的乐器已有令人惊叹的发展。新石器时期考古发现乐器主要为陶制乐器，竹木以及革类乐器极难见到的原因在于它们在自然条件下难以保存，但某些竹木和革类乐器的产生可能会更早。所以，依据现有考古成果，对新石器时代乐器和音乐状况的认识还是很有限的。

《尚书》中的《尧典》《皋陶谟》等篇已出现了多种乐器，《尧典》记舜的乐官夔所言："於予击石拊石，百兽率舞。"[③] 所谓"石"皆指石磬。又《皋陶谟》载：

> 夔曰："戛击鸣球，搏拊琴瑟以咏，祖考来格，虞宾在位，群后德让。下管鼗鼓，合止柷敔，笙镛以间，鸟兽跄跄，箫韶九成，凤凰来仪。"夔曰："於，予击石拊石，百兽率舞，庶尹允谐。"[④]

这里讲的是舜的庙堂祭祀之乐。"鸣球"为玉磬，孔颖达指出，"乐器惟磬用玉"[⑤]。石（石磬）、鸣球（玉磬）是那一时代可靠的乐器。陶寺遗址是迄今为止发现史前石磬中年代最早，且数量较多的地点[⑥]。

伪孔《传》曰："戛击柷敔所以作止乐。搏拊，以韦为之，实之以糠，

---

① 许宏：《何以中国——公元前 2000 年的中原图景》，三联书店，2016，第 30 页、第 32 页。
② 许宏：《何以中国——公元前 2000 年的中原图景》，第 12 页。
③ （清）皮锡瑞：《今文尚书考证》卷一，《十三经清人注疏》，中华书局，1989，第 84 页。
④ （清）皮锡瑞：《今文尚书考证》卷二，第 124~131 页。
⑤ 孔安国传、孔颖达正义《尚书正义》卷五，《十三经注疏》，中华书局，2009，第 303 页。
⑥ 王子初：《音乐考古》，文物出版社，2006，第 104 页。

所以节乐。球，玉磬。此舜庙堂之乐。……镛，大钟。”[1] 孔颖达曰：“夔曰，在舜庙堂之上，戛敔击柷，鸣球玉之磬，击搏拊，鼓琴瑟以咏诗。……又于堂下吹竹管，击鼗鼓，合乐用柷，止乐用敔，吹笙击钟，以次迭作。”[2] “戛击”为动作，实指击打柷敔。乐始作时，击柷。结束时，击敔。柷、敔在经典上没有记载，汉初以来学者相传认为，柷如漆桶，中有椎柄。按《隋书·音乐志》的说法，“连底动之，令左右击，以节乐”，大约是说晃动漆桶底部使柄击打桶壁发声。“柷”的形状易于联想到“陶铃”。陶铃主要特征为筒状铃体，铃体腔内挂有棒状铃舌，摇晃铃体，铃舌与铃体碰击发声。“柷”其形与发音方式，与“铃”有相似之处。“敔，状如伏虎……以节乐终也”[3]，像是以长竹横扫发声，用在音乐结束时。柷、敔这两种乐器，汉初似已失传，学者所言也是一种传闻。《宋书·乐志》认为这两种乐器起源很早，但没有谁所造的传说。

按照“八音”的分类，这段叙述中出现的有“金”（庸，大钟曰庸），“石”（石，即磬；鸣球，玉磬），“革”（搏拊：前人以为即“节”、“相”；鼗鼓：小鼓有柄曰鞀，鞀或作鼗），“丝”（琴，瑟），木（柷，敔），“匏”（笙），“竹”（管）。只未出现“土”（埙）类乐器，但陶埙正是新石器时代的主要乐器。出土陶埙分布在陕西、山西、甘肃、河南等地，陕西、山西出土陶埙大多属仰韶文化遗物，时代在陶寺文化之前。如此，按照《尧典》的叙述，尧舜时代“八音”全备，并且对八音乐器的音乐特性，不同乐器间的相互配合已有认识。堂上配合歌声的有柷、敔、磬、搏拊、琴瑟，其音清，不以乐声乱人声。堂下配合舞蹈的有鼗（引出舞），鼓（节奏性乐器），管、笙以及大钟。《尚书》述尧舜之事多次提到“八音”，如尧死后，“三载，四海遏密八音”。“四海”是指蛮夷戎狄等四夷，因尧之德化所感，四夷为之绝音三年，这是儒家的编造，以为礼乐教化制造往古证据。对尧舜叙事充满热情的孟子曾说：“尧崩，三年之丧毕，舜辟尧之子于南河之南。”至晚从孟子开始，都认为舜为尧服丧三年，但没有确凿证据证明先秦存在三年之丧[4]。所以四夷三年不举乐之说，渗透着明显的

① 《尚书正义》卷五，第302页。
② 《尚书正义》卷五，第302～303页。
③ 沈约著、苏晋红、萧炼子校注《宋书乐志校注》，齐鲁书社，1982，第110页。
④ 温玉春：《古籍所载尧舜年代资料辨析》，河北师范大学学报（哲学社会科学版）2008年第3期。

儒家礼乐忠孝观念。又《尧典》记舜对夔所言“八音克谐”，正是对上述乐器配合的总结。

《吕氏春秋·适音》记载了不少有关尧舜的音乐传说：

> 帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林谿谷之音以歌，乃以麋（鞈）置缶而鼓之。乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。瞽叟乃拌五弦之瑟，作以为十五弦之瑟，命之曰大章，以祭上帝。[①]
>
> 舜立，命延乃拌瞽叟之所为瑟，益之八弦，以为二十三弦之瑟。帝舜乃令质修九招、六列、六英，以明帝德。[②]

“质”当为“夔”。从记述来看，“延”是舜时乐官，但不见于其他文献。“夔”曾以麋鹿之皮覆在瓦罐上为鼓。瓦罐是用泥土烧制而成的，所以又称土鼓。即先用陶土烧制成鼓框，再蒙上动物的皮膜制成。与《墨子·备穴篇》“令陶者为罂……固幎之以薄（鞈）革”[③] 所记类似。《吕氏春秋》另一处对鼓的记载，出现在帝颛顼时，“（帝）乃令鱓先为乐倡，鱓乃偃寝，以其尾鼓其腹，其音英英。”[④] 鱓为鼍之借字，以鱓腹皮为鼓，即以鼍为鼓。陶寺出土的木鼓正是蒙以鳄鱼皮的，即罕见的鼍鼓。舜时乐官名为“夔”，其实正反映了蒙动物皮膜制鼓的事实。《山海经·大荒东经》曰：“东海中有流波山，入海七千里。其上有兽，状如牛，苍身而无角，一足，出入水则必风雨，其光如日月，其声如雷，其名曰夔。黄帝得之，以其皮为鼓，橛以雷兽之骨，声闻五百里，以威天下。”[⑤] “夔”是传说中的一种巨大而有力的怪兽，“其声如雷”，与鼓声正可相应，黄帝以其皮蒙鼓。也许是先民制作出了鼓之后，又想象出了怪兽“夔”，到《尚书》作者那里，将这一神话历史化，“夔”就成为舜的乐官。“夔”在先秦时还是“怪”，《国语·鲁语下》记孔子之言：“木石之怪曰夔、魍魉。”[⑥] 到了汉代，杂糅了兽、人之状，如《说文解字》：“如龙。一足。象有角、手、

---

① 许维遹：《吕氏春秋集释》卷五，中华书局，2016，第 105 页。

② 许维遹：《吕氏春秋集释》卷五，第 106 页。

③ 朱越利校点《墨子》卷十四，《新世纪万有文库》，辽宁教育出版社，1997，第 135 页。

④ 许维遹：《吕氏春秋集释》卷五，第 104 页。

⑤ 袁珂校注《山海经校注》卷九，巴蜀书社，1992，第 416 页。

⑥ 《国语》卷五，《国学基本丛书》，商务印书馆，1958，第 69 页。

人面之形。”乐官“夔”的神话其实反映的是先民制鼓的历史。

《吕氏春秋》有关“瑟”的神话记载中，“瑟”的弦数逐渐增加，先是古朱襄氏（炎帝）的臣“士达”制作五弦瑟，然后是尧舜时的十五弦和二十三弦，这一记载的内核其实是乐器不断发展的事实。琴瑟类乐器的神话和传说很多，可见起源悠久，但考古发现琴的实物所属年代比传说中要晚很多，且十分罕见。琴在先秦时期主要流行于中原，瑟的主要流行区域则在楚国，将楚地流行之瑟搬至北方的尧舜传说时代，似乎是一种错位。但是否可以从传说时代军事征战和文化交融的角度考虑这一错位呢？徐旭生先生指出上古社会存在三大集团，华夏集团，东夷集团，苗蛮集团，华夏集团首先与东夷集团交战并融合，后又与苗蛮集团长期征战[①]。传说尧、舜先后多次征讨苗蛮，进入南方区域活动。《吕氏春秋·召类篇》“尧战于丹水之浦，以服南蛮。舜却苗民，更易其俗”[②]，《左传·昭公元年》“虞有三苗”[③]。尧女舜妻为湘君。《礼记·檀弓上》“舜葬于苍梧之野”[④]。在今湖南地区，流行着许多关于舜的故事，一定是舜的声威在此地方异常煊赫，而后关于他的神话在此地区内才有发生的可能性。正因此，流行于楚地的瑟，发明、发展的历史就可能和北方华夏族的部落联盟首领尧、舜发生关系了。同时，瑟在战国时期一定也很流行，实际上是将现实生活中的流行乐器加入到了尧舜的音乐叙事中。如《韩非子·外储说左下》记载，齐宣王问匡倩：“儒者鼓瑟乎？”曰：“不也。夫瑟以小弦为大声，以大弦为小声，是大小易序，贵贱易位”[⑤]，对瑟的音乐特点和附加的道德意义已有认识。又如《庄子·徐无鬼》：“于是为之调瑟，废（置）一于堂，废一于室，鼓宫宫动，鼓角角动，音律同矣。夫或改调一弦，于五音无当也，鼓之，二十五弦皆动，未始异于声，而音之君已。”[⑥] 这段话是讲，放置于室中与堂上的两张瑟，鼓动一张瑟的某一音，另一张瑟的乐音能够产生共振现象，说明战国时代人们对瑟的观察已经非常细致了。

尧舜传说时代“八音”齐备的说法当然是一种历史的主观“前置”现

---

① 徐旭生：《中国古史的传说时代》，文物出版社，1985，第39页。

② 《吕氏春秋集释》卷二十，第487页。

③ （晋）杜预注、孔颖达疏《春秋左传正义》卷四十一，《十三经注疏》，中华书局，2009，第4388页。

④ （宋）郑玄注、孔颖达疏《礼记正义》卷七，《十三经注疏》，中华书局，2009，第2774页。

⑤ 秦惠彬校点《韩非子》卷十二，《新世纪万有文库》，辽宁教育出版社，1997，第114页。

⑥ 陈鼓应注译《庄子今注今译》，中华书局，1983，第638页。

象，至于石（石磬，玉磬）、土鼓已得到考古验证，其他乐器的出现，实则反映的是春秋战国时期音乐发展的实际情况。在那些关于尧舜时代的乐器神话中，可以发现某些历史的内核。

二　音乐发生、歌舞叙事中自然与人的身影

综观文献，关于上古音乐的发生大约形成了三种说法：自然来源、神秘来源、人心来源。《吕氏春秋·古乐》记载了许多上古时代模仿自然声响制造音乐的传说，比如黄帝时伶伦于昆仑之下听凤凰之鸣而作律，帝颛顼“乃令飞龙作效八风之音”[①]，帝尧时“质（夔）乃效山林谿谷之音以歌”[②]。

《尚书大传》（以下简称《大传》）中记述了有关尧舜音乐的丰富内容，许多说法并不见于《尚书》及先秦其他文献，这恰能说明后起文献是如何进行文化再创造的。当然，《大传》传自伏生，其中有些内容可能来自先秦说《书》经生所传，但其中也必有伏氏一派的叙事再造。《大传·唐传·尧典》记述舜帝巡守、作乐之事，反映了先秦时代对音乐与自然、四季关系的认识。文如下：

> 惟元祀，巡狩四岳八伯，沈四海，封十有二山。兆十有二州。乐正定乐名。元祀代泰山，贡两伯之乐焉。阳伯之乐，舞侏离……仪伯之乐，舞鼚哉，……中祀大交霍山，贡两伯之乐焉。夏伯之乐，舞谩彧，……羲伯之乐，舞将阳……[③]

清代的王闿运指出：“此八伯非王官，皆诸侯，即后州牧也。尧时羲和宅边外。舜平水，地益广，治内地详，别置内四伯。而立羲和仲叔皆为伯。伯前两位为岳矣。”[④] 按其说，四岳即在八伯内，是舜派遣治理四方之臣，即后世的地方长官。舜巡守至东、南、西、北分祀泰山、霍山、华山、宏

---

① 《吕氏春秋集释》卷五，第103页。

② 《吕氏春秋集释》卷五，第105页。

③ 王闿运：《尚书大传补注》卷一，《续修四库全书·经部·书类》，上海古籍出版社，2002，第802~803页。

④ 《尚书大传补注》卷一，《续修四库全书·经部·书类》，第802页。

山（恒山），祭祀时间分别对应春夏秋冬。方位和季节对应。每至一山，八伯皆要贡乐、助祭。所贡之舞、歌皆由乐正定乐名。就舞而言，皆为表现自然季节的象征型舞蹈，如“侏离”之舞，郑玄注：“言象物生离根株也”，模仿、表现春天万物破土而出。“蔈哉”之舞，郑玄注：“蔈，动貌。哉，始也。言象物应雷而动，始出见也。”“謾彧”之舞，“言象物之滋曼彧然也”。“将阳”之舞，“言象物之秀实动摇也”，等等。八伯所贡乐舞是对四季风物的模仿和象征。《大传》又曰：“虽禽兽之声，犹悉关于律”[1]，郑玄注，“关”犹“入”也。即禽兽之声也都入乐。八伯所贡之乐既然模仿四季、天地之声，自然也包括禽兽之声。从音乐的发声来看，模仿自然之音，是一个较原始的起源。当然，所记舜时乐正定乐名以成完备的祭祀天地山川之乐，这是伏生一派的生发编造。

先民不能对自然、人以及人所创造之物进行合理解释，于是就幻想这一切来自上帝、神灵，《吕氏春秋·古乐》记帝尧时，质（夔）“乃拊石击石，以象上帝玉磬之音”。将音乐来源神秘化与原始巫术有一定关系。《楚辞·天问》《山海经·大荒西经》记载夏启曾从上帝那里得到《九辩》《九歌》。祭祀作为原始先民的重要活动，通过歌舞音乐以沟通天人。掌握祭祀权利的巫，其实也是各氏族首领，通过将音乐神秘化加强其控制的权利。

《尚书·皋陶谟》以舜之名义提出“诗言志，歌咏言”之说，将音乐的起源归结于人心。依后世之说，“诗言志”应为表达心声。《汉书·艺文志》：“《书》曰‘诗言志，歌咏言’。故哀乐之心感而歌咏之声发。诵其言谓之诗，咏其声谓之歌。”[2] 颜师古注：“在心为志，发言为诗。”[3] 志（心志，哀乐之心）发而为诗，咏诗而为歌，因此，歌的起源在于人心。这一更具理性的观念自然是后起的。原始先民首先是观察外界自然，对人本身的关注和思考必定是理性发展到一定程度的结果，音乐起源的外向说与内向说代表着人类文明的不同阶段。联系《尧典》《皋陶谟》写定的时间，儒家参与编订的事实，以及春秋战国时代思想发展状况，才可正确解释这一建构起来的观念。《左传》记载昭公二十五年子大叔述子产之言，“民有好恶、喜怒、哀乐，生于六气。是故审则宜类，以制六志。哀有哭

① 《尚书大传补注》卷一，《续修四库全书·经部·书类》，上海古籍出版社，2002，第803页。

② 班固：《汉书》卷三十，第1708页。

③ 班固：《汉书》卷三十，第1708页。

泣，乐有歌舞，喜有施舍，怒有战斗……"[1] 子产认为，人的"六志"源自"六气"，"六志"有好与不好的两个方面，"乐有歌舞"则是好的一面的反映。认为歌舞是人心一种好的状态的反应，其实就是对乐与人心之间关系的肯定。伴随着对人和人心的发现，"诗言志"精要地总结了艺术起源的理性论。

《吕氏春秋》《大传》为尧舜时代建立了类同后世的郊乐、庙乐祭祀歌舞体制。《吕氏春秋·古乐》讲尧时的乐官瞽叟以十五弦之瑟作《大章》，以祭上帝，到了舜帝时，修《九招》《六列》《六英》"以明帝德"，这里所言"帝"指的是舜。舜不仅为自己制作了颂美的歌舞，而且为尧作了《大唐之歌》。《大传》曰："维五祀，定钟石，论人声（郑玄注：舜始欲改尧乐），乃及鸟兽，咸变于前（郑玄注：百兽率舞之属）……乃浡然招乐兴于大鹿之野，报事还归。二年，荧然乃作大唐之歌（郑玄注：大唐之歌，美尧之禅也）。其乐曰：'舟张辟雍。鸧鸧相从。八风回回，凤凰喈喈'。"[2] 从尧时以乐祭上帝到舜时以乐颂帝王，此种传说显示出歌舞由其祭祀、取悦神灵的巫术功能逐渐转向彰显事功、肯定王者的现实功能。郭茂倩《乐府诗集》"郊庙歌辞"题解引《乐记》"王者功成作乐，治定制礼"，并指出乐有损益，尧舜祭祀乐章正体现了这一音乐功能。

《尚书·皋陶谟》记舜帝的宗庙之乐，所谓"祖考来格"，其音乐形式非常类似《礼记·祭统》所言，"夫大尝禘，升歌《清庙》，下而管《象》，朱干玉戚以舞《大武》，八佾以舞《大夏》，此天子之乐也"[3]，即堂上歌声，堂下乐舞，以管乐伴奏舞乐。舜的祭祀祖先之乐名为《箫韶》，所谓"箫韶九成，凤凰来仪"。或许是儒家认为舜帝不能无祭祀天地之乐，故后来的《大传》又详尽增添了巡守途中祭祀山川之音乐，上文有关"八伯贡乐"已有论述。"贡乐"之事，尧舜时无法确知，但夏代有四夷贡乐之说，"少康即位，方夷来宾，献其乐舞"[4]，"后发即位，元年，诸夷宾于王门，诸夷入舞"[5]。在周代《诗》的成书中，还有贵族献乐之说，这些是

---

① 《春秋左传正义》卷五十一，《十三经注疏》，中华书局，2009，第4579页。

② 《尚书大传补注》卷二，《续修四库全书·经部·书类》，上海古籍出版社，2002，第809页。

③ 《礼记正义》卷四十九，《十三经注疏》，中华书局，2009，第3488页。

④ 转引自李纯一《先秦音乐史》，人民音乐出版社，1994，第12页。

⑤ 《后汉书·东夷传·注》及《太平御览》七八〇引《竹书纪年》。转引自李纯一《先秦音乐史》，人民音乐出版社，1994，第12页。

否是八伯贡乐之说的现实参照呢？

《汉书·郊祀志》引《虞书》曰："岁二月，东巡狩，至于岱宗。……修五礼五乐，三帛二生一死为贽。"① 清代学者孙星衍、陈乔樅、皮锡瑞等认为，《尚书·尧典》"修五礼、五玉"，"五玉"应为"五乐"，或为"修五礼、五乐、五玉"，即今文《尚书》本有"五乐"。理由是：其一，《汉书》多用夏侯《尚书》，属今文系统。其二，《大传》有八伯贡乐之说，正是祭祀五岳之"五乐"。其三，《礼记·王制》云："礼乐制度衣服正之"，其所据《尚书·尧典》应有"修五礼五乐"之说，《礼记》与夏侯《尚书》同一师承，故与《汉书》吻合②。颜师古注"五乐"曰："五乐，谓春则琴瑟，夏则笙竽，季夏则鼓，秋则钟，冬则磬也。"③ 皮锡瑞指出："师古释五乐之名，必有所受，盖出于伏虔、如淳诸人旧注，今文遗说也。"④ 认为此说有本源。"五乐"之说将乐器和季节相配，认为不同乐器的乐音与四季之征候有一定关联，其核心还在于史前文化在较大程度上源于对自然、季节的观察这一事实。

儒家鼓吹禅让，故《大传》详述舜将禅禹，舜与八伯相和而作卿云之歌，"……卿云烂兮，纠缦缦兮，日月光华，旦复旦兮"，"明明上天，烂然星陈。日月光华，弘于一人"，"日月有常，星辰有行，四时从经，万姓允诚。於予论乐，配天之灵。迁于贤圣，莫不咸听。鼚乎鼓之，轩乎舞之。精华已竭，褰裳去之。"⑤ 值得注意的是"日月光华，弘于一人"，实际上将人主推尊到至高之地位。在原始社会晚期，如陶氏文化所显示的那样，尽管也出现了较明显的社会分层和等级现象，但氏族首领是否已能凌驾于神灵而张大个人之地位，自然值得怀疑。后人所造之歌只是根据观念而来的设想之辞。儒家将舜塑造为一个贤明之君，舜帝的政治更是理想中君臣谐和之政治。《尚书·皋陶谟》记舜与皋陶之歌，帝作歌曰："股肱喜哉，元首起哉，百工熙哉"，又有皋陶答帝之歌两首。君臣相互劝勉警戒，显示出同德同力、融洽和谐的政治景观。在所编造的这些歌谣中，能够看到的只是观念。

---

① 《汉书》卷二十五，第1191页。

② （清）皮锡瑞：《今文尚书考证》卷一，第57~58页。

③ 《汉书》卷二十五，第1192页。

④ 《今文尚书考证》卷一，第58页。

⑤ 《尚书大传补注》卷二，《续修四库全书·经部·书类》，第809页。

相传舜帝还作有《南风歌》。《大传·虞传》曰："故舜弹五弦之琴，歌南风之诗而天下治。"[①]《史记·乐书》曰："故舜弹五弦之琴，歌南风之诗而天下治。……夫南风之诗者生长之音也，舜乐好之，乐与天地同意，得万国之欢心，故天下治也。"强调的是《南风歌》彰显出的天下大治图景。剥去这一条观念面罩，《南风歌》倒是透露出了原始时代人们对气候变化与农业生产关系的认识。《南风歌》如《史记》所言，是"生长之音"。南风至，预示气候将暖，万物生长。西周时，乐官感知"协风"（和风），告知天子，以行籍田之礼，鼓励耕作。《国语·周语上》记载宣王时期虢文公言"古者"之事，"瞽告以协风至"[②]。可见瞽以音律测风起源甚早。舜父瞽叟本来即是乐官。《国语·郑语》载周幽王时，史伯答郑桓公："虞幕能听协风。"韦《注》曰："虞幕，舜后虞思也。"[③] 可见传说中认为舜家族与音乐关系密切。如此，舜若能以音律省风，感知南风至而想到民能"阜财"，遂作《南风歌》，歌虽难确证，但确有先民对自然认识的基础。

三　乐教与音乐功能叙事中的历史内核与观念再造

《尚书·舜典》帝曰："夔，命汝典乐。教胄子。直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和。"[④] 这段经典影响深远，内容包括音乐起源、音乐特征以及乐教观念。乐是养成性情人格的重要内容和方式。乐教养成的要求为"和"，即在主导性的端正人格中做到均衡而不偏激。"直而温"等四句，孔颖达解释为"使夔教胄子，令性行当然"[⑤]。刘成纪认为，"直而温"四句论的是音乐之"和"，是要求音乐中诸种风格的和谐，即要在刚直与温和、宽厚与让人畏惧、刚强与虐待感官、简洁与傲慢之间取其中间态，以防止听觉的刺激给人带来心理上的痛感，并进而破坏人心性的中正与稳健[⑥]。但以"直""宽""刚""简"论音乐风格，终觉牵强，且从"教胄

---

① 《尚书大传补注》卷二，《续修四库全书·经部·书类》，第 806 页。
② 《国语》卷一，《国学基本丛书》，商务印书馆，1935，第 6 页。
③ 《国语》卷一六，《国学基本丛书》，商务印书馆，1935，第 184 页。
④ 孔安国传、孔颖达疏《尚书正义》卷三，《十三经注疏》，中华书局，2009，第 276 页。
⑤ 《尚书正义》卷三，《十三经注疏》，中华书局，2009，第 277 页。
⑥ 刘成纪：《中国艺术批评通史·先秦两汉卷》，安徽教育出版社，2015，第 92 页。

子”的逻辑性考虑，还应以孔颖达释为人的“性行”更为合适。

舜的乐官“夔”同时掌管教育“胄子”，即上自太子、王子下至卿大夫子弟皆需习乐。这自然也是后世的做法。如果尧舜时已有教育太子之法，何以尧子丹朱“嚚讼”却不闻有教诲之事？乐官掌教世子于西周文献有征。西周金文《师嫠簋》《大克鼎》是了解西周乐官活动的可靠文献。据金文，师嫠在前王小学中任少傅，后王又重新任命他为少傅兼司鼓钟，可知少傅这种管教养王子的职官必涉及礼乐[①]。《礼记·文王世子》：“凡三王教世子，必以礼乐”[②]，这是对周初教育太子的总结。由此，这段文献应该反映了西周时期对于音乐的理解和定位。礼乐学习在周代天子、诸侯之太子、王子的教育中十分重要。《周礼·大司乐》：“以乐德教国子。中、和、祇、庸、孝、友。”[③] 郑玄释“中”为“忠”，“和”为“刚柔适也”，说明性情人格之“和”正是乐德之一。

音乐何以能转移、塑造人的情性、人格？这一认识产生的基础是什么？孔颖达曰：“作诗者自言己志，则诗是言志之书。习之可以生长志意。故教其诗，言志以导胄子之志，使开悟也。”[④] 意思是说，通过诗中之“志”，以启发、开导、引导胄子之志。因此，“志”是根本。“志”来自心，包括心中所记忆，所思所想。当然，“诗”只是“乐”的一部分，“乐”包括诗、歌、声、律，以及舞。包括“诗”在内的“乐”所以能塑造人的性行，就在于“乐”中的“志”（包含于“诗”中），当然也包括乐音、舞蹈，对人之“志”的感发上。这一认识产生的基础是对人“心”的发现。只有在周代，人才真正有了自我认知，最明显的标志是发现了“心”。“心”在甲骨卜辞和殷商晚期青铜铭文中都没有出现，但自西周以降，开始在青铜铭文上大量出现[⑤]。“心”的发现，产生了“诗言志”的观念，进而产生了以诗（乐）开导、养成心性的观念，乐教的思路由此完成。

这段所论乐教准则、音乐准则皆落在一个“和”字上。就乐教言，要培养出有良好品质但又不走极端之中和人格；就音乐而言，“八音克谐，

---

① 转引自李纯一《先秦音乐史》，第66页。

② 《礼记正义》卷二十，第3046页。

③ 郑玄注、孔颖达疏《周礼注疏》卷二十二，《十三经注疏》，中华书局，2009，第1700页。

④ 《尚书正义》卷三，第277页。

⑤ 刘成纪：《中国艺术批评通史·先秦两汉卷》，第69页。

无相夺伦”，乐器配合恰当而没有随意突出的，音乐的终极目标是达到“神人以和”。音乐“和”的观念较早产生于西周末期。《国语·郑语》记周幽王太史史伯论“和”，所谓“以他平他谓之和”[1]，指事物由两种以上不同属性和作用而相互对立的“他”配合在一起，并得到均衡而形成的统一体“和”[2]。这是事物形成的规律。“和六律以聪耳”，“声一无听”，正是讲乐音相互配合形成多样的统一。春秋末期周景王乐官伶州鸠提出“中德”“中音”之观念，与“和”的音乐观念具有同一实质，所谓“于是乎导之以中德，咏之以中音，德音不愆，以合神人，神是以宁，民是以听”[3]。因此，《尚书》中无论乐教还是音乐标准中提出的“和”，反映的实为西周春秋时期出现的音乐观念。

在关于尧舜的音乐叙事中，两种音乐功能论的描述颇为突出。

1. 感应万物

《尚书·尧典》述夔作乐能使“百兽率舞”；《皋陶谟》又曰：“下管鼗鼓，合止柷敔，笙镛以间，鸟兽跄跄”，“箫韶九成，凤凰来仪”。[4] 皆为音乐感应之说，是说自然界的动物也因乐声感应而谐和起舞。“和”是音乐的最高目标，万物以和，神人以和。汉人都相信感应之说。《汉书·刘向传》：“万物和于野。”[5]《汉书·礼乐志》：“《书》云‘击石拊石，百兽率舞。’鸟兽且犹感应，而况于人乎？况于鬼神乎？故乐者，圣人之所以感天下，通神明，安万民，成性类者也。”[6]《论衡·感虚篇》：“《尚书》曰‘击石拊石，百兽率舞。’此虽奇怪，然尚可信。何则？鸟兽好悲声，耳与人耳同也。”[7]《列子·黄帝篇》：“尧使夔典乐，击石拊石，百兽率舞，凤凰来仪，箫韶九成，此以声致禽兽者也。”[8] 至唐孔颖达依然以感应说解释“百兽率舞”，“人神易感，鸟兽难感。百兽相率而舞则神人和可知也”[9]。故从汉至唐，皆认为夔为舜所作之乐能感应鸟兽，使其或舞或翔，

---

① 《国语》卷一十六，第 186 页。
② 李纯一：《先秦音乐史》，第 87 页。
③ 《国语》卷三，第 44 页。
④ 此段文字于皮锡瑞《今文尚书考证》列在《虞书·皋陶谟》；于《尚书正义》列在《益稷》篇。
⑤ 《汉书》卷三十六，第 1933 页。
⑥ 《汉书》卷二十二，第 1039 页。
⑦ （汉）王充著、陈蒲清点校《论衡》卷五，岳麓书社，1991，第 82 页。
⑧ 张湛注《列子》卷二，上海书店出版社，1986，第 27 页。
⑨ 《尚书正义》卷三，第 277 页。

形成雍容和谐之图景。

以实际情形而论，鸟兽触动而舞依然是一种主观解释而不可能是历史真实。“鸟兽跄跄”之“跄跄”，意为步伐从容有节奏。《诗·齐风·猗嗟》：“美目扬兮，巧趋跄兮”，后一句是形容鲁庄公的美好步态[①]。《诗·小雅·楚茨》：“济济跄跄，絜尔牛羊，以往烝尝”[②]，第一句是讲祭祀时恭谨敬慎的态度。“跄跄”在《诗》中是形容人的一种步伐仪态。《尚书》中鸟兽感应的描述似乎全部是在一种高潮性的舞蹈场景中。李纯一认为，“致舞百兽”是指化装成鸟兽的原始舞蹈，当是反映先民狩猎活动的乐舞。远古时代的先民，常在狩猎之前或之后，进行模仿狩猎对象或狩猎活动的化装，进行狩猎操练，鼓舞人心，庆祝胜利，抒发感情。原始乐舞在很大程度上是劳动再现[③]。“百兽率舞”“鸟兽跄跄”从实际层面讲，应该是对宏大的舞蹈场景的描写，但要注意，即便是表现先民狩猎的舞蹈，在《尚书》中已经明显礼乐化了。出现在“祖考来格”祭祀祖先乐舞中的“鸟兽跄跄”之景，致敬先祖的音乐意义与模仿狩猎的音乐形象已经融合一处。另有一种看法认为，“百兽率舞”可能是在音乐中出现的幻觉，是对上古音乐高潮的隐喻性说法，即便没有历史的真实性，也具有心理的必然性[④]。何以如此？上古音乐起源的传说中，认为乐音、声律可能来自对自然的模仿，因此，倾听者或舞蹈者也就可能从熟悉的自然声响转化出自然场景（百兽率舞，鸟兽跄跄）。此外，原始巫舞在沟通神灵时，舞者很可能会陷入一种迷狂状态，感觉四周一切都随之舞动，这就是一种心理幻觉。无论是狩猎活动的再现，还是心理幻觉，这两种解释都建立在对原始音乐活动理解的基础上，具有历史的影子和内核，但出现在《尚书》中的“百兽率舞”，主要是在渲染万物和谐、人神和谐之图景，以为尧舜理想之世提供一种装饰的色调，从而将神话转化为观念。

“箫韶九成，凤凰来仪”作为对舜乐的描述，尤其具有观念色彩。史前玉器中已发现凤鸟形象，殷墟甲骨文也有“凤”字叙事。西周甲骨文中出现了较多与“凤”有关的字词，西周玉器纹饰中最常见的鸟文是凤鸟形

① （汉）毛亨等辑、（汉）郑玄笺、（唐）孔颖达疏《毛诗正义》卷五，中华书局，2009，第751页。

② 《毛诗正义》卷一十三，第1005页。

③ 李纯一：《先秦音乐史》，人民音乐出版社，1994，第2页。

④ 刘成纪：《中国艺术批评通史·先秦两汉卷》，第95页。

象，《竹书纪年》记载，周文王元年，“有风集于岐山”[1]。在儒家看来，凤凰是西周礼乐文化的象征，是理想之世和理想之君的象征，凤凰降临成为春秋时代儒者渴望恢复周礼的一种精神期盼。因此，“凤凰来仪”明显地附着了儒家重建礼乐之世的政治理想，这纯粹是一个观念图景，不同于“百兽率舞”可能具有的历史内核。

2. 陈诗观风

《尚书大传》阐释《尚书》“明试以功”一句，提出了一个很重要的音乐功能论，即陈诗观风，这是后来班固在《汉书》中提出的“采诗以观风”，“观风俗，知得失，自考正”的先声。“陈诗观风”出现在《唐传·尧典》舜帝巡守的叙事中：

> 乐者，人性之所自有也。故圣王巡十有二州，观其风俗，习其性情，因论十有二俗。（郑注：今诗国风是也。）定以六律、五声、八音、七始。[2]
>
> 见诸侯，问百年。大师陈诗以观民风俗，命市纳贾以观民好恶。山川神祇有不举者，为不敬。不敬者，削以地。宗庙有不顺者，为不孝。不孝者，黜以爵。变礼易乐者为不从。不从者，君流。改制度衣服为畔。畔者，君讨。有功者赏之。《书》曰：“明试以功，车服以庸。”[3]

《大传》认为乐本人性，据“乐”可了解民情风俗，这是乐起于人心的观念。按文字推敲，是说舜帝于巡守途中，采集了反映十二州风俗的“乐”，然后进行音乐上的定型与整理。所言“乐”实为歌谣。郑玄认为，这些“乐”即是《诗》中的“国风”。“国风”是周代的诗，不可能有舜时的歌谣。郑玄此意，或为类比的说法，即认为舜帝巡守所采之“乐”与后来的“国风”性质一样。

舜帝巡守天下，有了解四方民情、考核诸侯政绩的目的。考核方式包括据“诗”观察民俗，据物品贵贱观察风气，并核查祭祀能否做到恭敬，礼乐、衣服制度能否遵守，以之作为嘉奖、惩戒乃至征讨的依据。引《书》，

---

① 叶舒宪等：《比较神话学在中国》，社会科学文献出版社，2016，第212~213页。

② 《尚书大传补注》卷一，《续修四库全书·经部·书类》，第803页。

③ 《尚书大传补注》卷一，《续修四库全书·经部·书类》，第803页。

说明这是对《尧典》“明试以功，车服以庸”的阐释。这一详尽阐释可能汇集了先秦传《书》经师的意见，并有伏氏一派的理解，是一种填充式、生发性的意义明确的“再复述”。这些说法目前未见于其他更早的可靠文献中，阐释的基础是认为“乐”（诗）与“风俗”之间存在着关系。

“风俗”一词春秋时开始出现。《管子·法法·外言七》《荀子·王制篇》《庄子》的“风俗”一词，均作“习俗”“民俗”讲。“观风”之论，一般认为最早出自孔子“兴观群怨”说，“观”即“观风俗之盛衰”①。又《孝经》载孔子之言：“移风易俗，莫善于乐。”② “上博简”《孔子诗论》多次提道“民性固然”，可见孔子认为从《诗》中可观察民俗民性，且“诗”“乐”可改变民性。后来，《吕氏春秋·适音》：“凡音乐通乎政而移风平俗者也，俗定而音乐化之矣。故有道之世，观其音而知其俗矣，观其政而知其主矣”，是对音乐与风俗关系的深入言说。

陈诗观风的实质在于重视民情和意见，《尚书》描述了舜帝如何创设途径以了解四方之事。“询于四岳，辟四门，明四目，达四聪”③，“臣作朕股肱耳目”④，“予欲闻六律、五声、八音，在治忽，以出纳五言，汝听”⑤，等等，反映出重视了解现实，广泛倾听意见的为政观念。倾听的内容包括音乐，“五言”曾运乾释为五方声诗⑥。这里面可能有原始公社民主制的遗踪，但形成一种明确的为政观念，则依然应在三代之时。《周书·洪范》记殷商遗臣箕子为武王言说《洪范》：“凡厥庶民，极之敷言，是训是行，以近天子之光”⑦，马融解释为：“凡厥庶民，亦尽极敷陈其言于上也。”⑧ 商周时代民意可能存在上达渠道，“诗”成为承载、容纳民意的方式之一。“陈诗观风”的提出建基于西周春秋以来重视人事、平民意见的观念，以及肯定诗与风俗关系的认识上。

除了这两种音乐功能外，《吕氏春秋·古乐》还提出音乐与身体之间

---

① （三国魏）何晏注、（宋）邢昺疏《论语注疏》卷一十七，《十三经注疏》，中华书局，2009，第5486页。

② （宋）邢昺疏《孝经注疏》卷六，《十三经注疏》，中华书局，2009，第5558页。

③ 《尚书正义》卷三，第273页。

④ 《尚书正义》卷五，第297页。

⑤ 《尚书正义》卷五，第298页。

⑥ 顾颉刚、刘起釪：《尚书校释译论》，中华书局，2005，第451~452页。

⑦ 《尚书正义》卷一十二，第403页。

⑧ 《今文尚书考证》卷一十一，第260页。

的关系，实际上依然反映的是音乐对人类实践生活的意义。“昔陶唐氏之始，阴多滞伏而湛积，水道壅塞，不行其原，民气郁阏而滞著，筋骨瑟缩不达，故作为舞以宣导之”[①]。尧舜时代水患严重，这则神话传说的背景是有历史依据的。原始舞蹈的起源往往与先民的实际需求联系在一起，如祈求狩猎有获、农业有成、安居乐业等，舞蹈以宣其体气，以利身体，从这个角度看是有可能存在的。

结　语

综合上文，关于尧舜音乐叙事的建构，可得出如下认识。

第一，先秦和西汉早期关于尧舜的叙事中，包含有较为丰富的音乐内容。尧舜音乐叙事与汉代以来的乐府音乐格局、乐府创制方式存在一定的渊源关系，应该成为我国早期音乐与“前乐府”时代研究的必要内容。

第二，尧舜音乐文化的叙事在两条文献方向上得到描述：一是神话方向，如《山海经》《吕氏春秋》，二是经学方向，如《尚书》《尚书大传》。一般而言，神话中的叙事带有原始文化的面影较多，经学叙事则体现出神话的历史化特点。从出土文物以及原始社会阶段性特征出发，能够在一定程度上辨别尧舜音乐叙事中的史影和后起再造内容。乐器叙事有出土文物的支持；音乐起源和乐舞叙事带有一定的历史内核；音乐观念和音乐功能叙事更多属于春秋以来各家特别是儒者基于观念的再造。

第三，尧舜音乐叙事提出了我国音乐史和文学史上影响深远的命题，如“诗言志”，“陈诗观风”等。前者成为中国文艺理论的基石，后者尚未受到足够关注。尧舜音乐叙事的历史内核与后世再造同样属于传统文化、文献的重要内容，对于认识西周春秋甚至更早时代中华音乐文化的发展脉络、发展面貌，以及文化的形成方式都具有一定意义。

---

① 《吕氏春秋集释》卷五，第100页。

汉世里巷观言与汉乐府的“里巷语域”（中）

谢秀卉

（台北，台湾政治大学，11605）

摘　要：汉乐府部分作品采摭自“街陌”“里巷”“闾阎”“闾里”，相关乐府文学史、中国文学史多会论及，然而，关于此一流播语境与汉乐府语言艺术特征形成之关系却较少为人所注意与讨论。本文即是由汉世里巷空间中的“里巷之观”与“里巷之言”切入，分析指出存在于汉乐府中的“里巷语域”。首先，指出汉人以“城”为主的居住形态与活动场域；其次，讨论汉人于里巷空间中的群体交流及其所属的群体类型；再次，从汉世里巷空间中的“观”“言”活动切入，指出“语”“号”“谚”“谣”“歌”同为汉世里巷口头传播之重要组成，进而从“传播方式”“场景”“交际者”三方面探究阐释汉乐府中的“里巷语域”。

关键词：汉乐府　里巷　语域　口头传播

作者简介：谢秀卉，女，1981年生，台湾嘉义人。现为台湾政治大学中国文学博士，主要研究方向为中国神话传说、《山海经》、乐府诗及台湾民间歌谣。

一　汉乐府中的“里巷语域”

胡应麟在《诗薮》中几次谈到汉乐府和“里巷”“闾阎”“闾巷”的联系，值得进一步关注的是，他对汉乐府歌诗有“采摭闾阎，非由润色”的说法：

诗三百五篇，有一字不文者乎？有一字无法者乎？《离骚》，风之衍也；《安世》，雅之缵也；《郊祀》，颂之阐也；皆文义蔚然，为万世法。惟汉乐府歌谣，采摭闾阎，非由润色。然质而不俚，浅而能深，近而能远，天下至文，靡以过之。后世言诗，断自两汉，宜也。[①]

此处提到的《安世》《郊祀》与采摭闾阎之歌谣皆属汉乐府，然而，《安世》《郊祀》属郊庙歌辞，胡氏认为，《安世》《郊祀》接续《诗》之雅、颂，因重视词汇、句法、篇章之营构而"文义蔚然"，相对于此，那些源自"闾阎"的乐府歌谣则具有"非由润色""质而不俚""浅而能深""近而能远"的特色。可知，在胡氏的观点中，对于汉乐府，亦有"润色"与"非由润色"之分，而这些"非由润色"之作，正是后来被研究者称为"乐府之正则"的代表作品[②]。对于这些"采摭闾阎，非由润色"之作，胡应麟给予高度评价，称为"天下至文，靡以过之"，其中，他又特别指出了汉乐府采用"闾巷口语"的特点：

"上山采蘼芜""四坐且莫喧""翩翩堂前燕""洛阳城东路""长安有狭邪"等，皆闾巷口语，而用意之妙，绝出千古。[③]

汉乐府杂诗自《郊祀》、《铙歌》、李陵、苏武外，大率里巷风谣，如上古《击壤》、《南山》。矢口成言，绝无文饰，故浑朴真至，独擅古今。[④]

无论是"闾巷口语""矢口成言"或"里巷风谣"，皆说明汉乐府的口头传播性质以及融裁口头语言以成诗语的特色。这种以口语音声表现为口头的"歌"的汉乐府，除了那些职业性的歌讴者之外，透过汉世史料文献，还能看见那些就在汉世"街陌""里巷""闾巷"中歌唱着的汉人，如《汉书·食货志》载周制：

① （明）胡应麟：《诗薮》第一卷，上海古籍出版社，1958，第3页。

② 萧涤非、萧海川辑补《汉魏六朝乐府文学史》（增补本），人民文学出版社，2011，第25页。

③ （明）胡应麟：《诗薮》第二卷，第25~26页。

④ （明）胡应麟：《诗薮》第六卷，第105~106页。

冬，民既入，妇人同巷，相从夜绩，女工一月得四十五日。必相从者，所以省费燎火，同巧拙而合习俗也。男女有不得其所者，因相与歌咏，各言其伤。①

这段材料除了可视为汉人对周制的追述，亦可能是汉世闾巷儿女夜绩而歌的风俗显现，再如《汉书·礼乐志》记载：

高祖既定天下，过沛，与故人父老相乐，醉酒欢哀，作"风起"之诗，令沛中僮儿百二十人习而歌之。②

《汉书·曹参传》载：

吏舍日饮歌呼。从吏患之，无如何，乃请参游后园。闻吏醉歌呼，从吏幸相国召按之。乃反取酒张坐饮，大歌呼与相和。③

《汉书·朱买臣传》载：

家贫，好读书，不治产业，常艾薪樵，卖以给食，担束薪，行且诵书。其妻亦负载相随，数止买臣毋歌呕道中。……（买臣）独行歌道中，负薪墓间。④

《汉书·陈遵传》记载：

始遵初除，乘藩车入闾巷，过寡妇左阿君置酒歌讴，遵起舞跳梁，顿仆坐上，暮因留宿，为侍婢扶卧。⑤

高祖置酒沛宫与沛中僮儿共歌，曹参与吏饮酒歌呼与相和，朱买臣困

① （汉）班固：《汉书·食货志》，第1121页。
② （汉）班固：《汉书·礼乐志》，第1045页。
③ （汉）班固：《汉书·曹参传》，第2109页。
④ （汉）班固：《汉书·朱买臣传》，第2791页。
⑤ （汉）班固：《汉书·陈遵传》，第3711~3712页。

穷而独行歌道中，陈遵于寡妇左阿君处置酒歌讴，在这些歌着的场合中，皆显现出口头的“歌”的三项特性：①普遍性：歌者不需识字始能文，只要能够开口发声，人人可歌，随处可歌。②流动性：经歌讴者表显的口头的“歌”，乃是流动于歌讴场合中透明、动态的声音。③交际性：诉诸歌讴的发声行为，无论发声者是否明确意识到，它是另一种形式的“说话”，可让实际说听现场的观众听众或特定的接听对象解知发声者所怀藏的情感与意念。

这三种特性普遍存在于人声清唱的“徒歌”与有器乐伴奏的“章曲”之中，它们皆与汉乐府以口头传播密切相关。“闾巷口语”“里巷风谣”以及“矢口成言”都说明了汉乐府与里巷空间中流播的口头言语活动之间存在着一定程度的联系。流播于里巷、闾阎的乐府歌诗，事实上亦是汉世里巷群体的言语交际活动之一，是以“歌”或“谣”的形式存在于里巷空间中的特殊话语。由此，汉乐府在它自身的流播语境中亦产生它独特的说话方式与说话主题，亦即，在歌讴者与接听对象之间，汉乐府亦有其因“方式”“场景”“交际者”等因素而形成的“语域”。

关于“语域”的概念，笔者主要参照韩礼德（Michael Alexander Kirkwood Halliday，1925～）对于“语域”（register）的看法与观点，他的“语域”观点，乃是踵继马凌诺斯基（Bronislaw Malinowski，1884～1942）提出的“语境”概念而来，关于“语境”，马凌诺斯基将“语境”分为“文化语境”（context of culture）以及“情景语境”（context of situation）二者[①]，“文化语境”是发声者生活于其中的社会文化，即整个文化背景；后者则是指发声者面对接听者说话的交流语境。而不同的说话场合存在不同的语言运用情况，它们各自形成了自身的“语域”，而“场景”“方式”和“交际者”即是“语域”构成的三项重要组成部分。其中的“场景”，指的即是因应说话场合而存在的说话目的或谈话的主题，而“方式”则主要指的是话语的承载媒介采用“口头语言”或“书面语言”而言，而“交际者”则是指交流双方之间的社会关系。“场景”“方式”和“交际者”共同确认了话语所属的语域类型[②]。汉乐府，作为歌讴者面向观众听众或特定的接听对象进行交流沟通的特殊话语形式，其内容主题亦存在着

---

① 胡壮麟、朱永生、张德禄、李战子：《系统功能语言学概论（修订版）》，北京大学出版社，2008，第273页。

② M. A. K. Holiday, *Cohesion in English* (London: Longman, 1976), p. 21.

歌讴者面向观众听众或特定接听对象的“语域”类型，而此一“语域”的形成又与它所生长流播的里巷空间密切相关，笔者以“里巷语域”名之，下文的分析即是以韩礼德所提出的“场景”“方式”“交际者”为参照点，指出汉乐府所形成的“语域”与此里巷空间之间的密切关系。

（一）乡曲毁誉：汉世里巷群体的“观”“言”活动

由第三部分“汉人里巷空间的群体交流”的讨论可知，汉世的里巷空间群体属于人与人相互往来密切的“面对面的社群”[①]，这种“面对面的社群”相较于对外部世界的关注，更为重视的是由群体成员所构成的内部世界的动态。其中，引人注目的人物活动与发生事件，往往是彼此相互熟悉的邻里群体成员进行观评的对象，而伴随着“观”群体内部发生事件或成员活动而来的即是出以谈论、评议的语言活动，在汉世，它们被称为“巷言”“巷语”“巷议”“巷讼”，如桓宽《盐铁论·相刺篇》曰：“鄙人不能巷言面违”[②]，《汉书·艺文志·诸子略》称“小说”为“街谈巷语，道听涂说者之所造也”[③]，陆贾《新语·至德》论君子之为治也，其中即有“闾里不讼于巷”一条，王利器注“讼于巷”即谓“庶人议”[④]也，而“巷言”“巷语”“巷议”“巷讼”代表的即是产生并流播于里巷空间中的“里巷之言”，它伴随内部成员的“里巷之观”而来，代表内部群体成员对其所见闻遭遇的人物活动、发生事件、闾里传闻的观察、感知、评论与传播。

1. 里巷“观”“言”的产生、影响及其解决的过程

关于这种里巷“观”“言”，实际的例子可见《汉书·石奋传》所载石庆“入外门不下车”之里中事件：

> 万石君徙居陵里。内史庆醉归，入外门不下车。万石君闻之，不食。庆恐，肉袒谢请罪，不许。举宗及兄建肉袒，万石君让曰：“内史贵人，入闾里，里中长老皆走匿，而内史坐车中自如，固当！”乃

① 当然亦有些人独来独往，选择闭门而不通宾客者，如《后汉书·张酺传》载（张）酺归里舍，谢遣诸生，闭门不通宾客；《后汉书·左雄传》载州部多豪族，好请托，（左）雄常闭门不与交通；《后汉书·党锢列传》载刘胜自蜀郡告归乡里，闭门埽轨，无所干及。

② 桓宽、王利器校注《盐铁论校注》，中华书局，1992，第5卷，第256页。

③ （汉）班固：《汉书·艺文志》，第1745页。

④ 陆贾、王利器校注《新语校注》，中华书局，1986，第118页。

谢罢庆。庆及诸子入里门，趋至家。[①]

石庆因“醉归，入外门不下车”，此事为其父石奋所知，石奋以“不食”来表示他对这件事情的重视与愤怒，石庆肉袒请罪，石奋仍“不许”，后续还使此一“入外门不下车”之事由石奋的家内事件，演变成为“举宗及兄建肉袒”请罪的宗族共同关注与参与的里中事件。此事从开始至结束的一连串过程，包含事件起因、传告过程、解决方式，正可以让我们看见里巷空间中的“观”与“言”的产生、影响及其解决的过程。

事件起因：石庆醉归陵里，入外门不下车。

传告过程：里中长老皆走匿→（里中长老传告）→其父石奋闻之，不食。

解决方式：“石庆肉袒谢请罪，石奋不许”→“举宗及兄建肉袒，乃谢罢庆”→“庆及诸子入里门，趋至家。”

在此一事件之中，石庆“入外门不下车”是其所居“陵里”中的非常态性事件，并且引起里中长老的侧目。石奋之知石庆“入外门不下车”并非个人亲见，而是“闻之”，由石奋之语：“内史贵人，入闾里，里中长老皆走匿，而内史坐车中自如”可知，其所闻之来源应是来自陵里中长老之转相通报，它显现出的是相互熟悉的群体成员对于内部成员的近距离观察。“入外门不下车”一事，所以引起里中长老的关注，其中的一个原因可以联系石奋素行来讨论，根据《汉书·石奋传》所示，石奋一家原是以“恭谨，举无与比”“驯行孝谨”而见称于当时，首先是高祖刘邦“与其语，爱其恭敬……高祖召其姊为美人，以奋为中涓，受书谒”[②]，石奋之恭谨，在当时已被称：“万石君家以孝谨闻乎郡国，虽齐鲁诸儒质行，皆自以为不及也”[③]，石奋恭谨之行显现在“过宫门阙必下车趋，见路马必轼焉”“上时赐食于家，必稽首俯伏而食，如在上前”，以此诸行示其对汉室之恭谨，也因此“驯行孝谨”之家风，让石氏一家在文帝、景帝时居朝廷之高位，景帝便曾经公开说：“石君及四子皆二千石，人臣尊宠乃举集其门”[④]，在这种对照之下，石庆“醉归陵里，入外门不下车”，实与石奋平

① （汉）班固：《汉书·石奋传》，第2195页。

② （汉）班固：《汉书·石奋传》，第2193页。

③ （汉）班固：《汉书·石奋传》，第2194页。

④ （汉）班固：《汉书·石奋传》，第2194页。

素“驯行孝谨”之行相互抵触，因之，此一事件不仅是石奋的家内事件，同时亦是引起里中长老侧目与议论的里中事件。石奋采取了“不食”以责让石庆之行，最后是在举宗及石建“肉袒谢请罪”后，方才使此事获得平息。试想，这原本是石氏一门的家内事，然而，在石奋所居的“陵里”中，此事就不再仅是一件单纯可在石奋家门内处理解决之事件，石庆之行，事实上已背离了石氏一门在朝、在里中素有之“观”“言”。当石奋透过里中之传告而闻之此事时，他对此事的处理方式恰好可以让我们见到里巷“观”“言”对于里巷内部群体成员在言语、行为、思考的制约与影响。

由此可以看出，石奋一家“恭谨，举无与比”之评乃是产生于朝士诸儒、里巷长老或“观”或闻知其行：“过宫门阙必下车趋，见路马必轼焉”“上时赐食于家，必稽首俯伏而食，如在上前”而产生的评价。石奋之见用，即源于高祖刘邦“爱其恭敬”，到了石氏一门在朝为臣后，这一类来自朝士诸儒、邻里乡党的观评却也在无形之中加深了对石奋一家示外人以“驯行孝谨”的制约力量。同传中又记载了石建、石庆两则“恭谨”的实例：

> （石）建为郎中令，奏事下，建读之，惊恐曰：“书‘马’者与尾而五。今乃四，不足一，获谴死矣！”其为谨慎，虽他皆如是。[①]
>
> （石）庆为太仆，御出，上问车中几马，庆以策数马毕，举手曰：“六马。”庆于兄弟最为简易矣，然犹如此。[②]

石建因奏书中所书“马”字，笔画疏漏，即惊恐而曰：“不足一，获谴死矣！”而石建为皇帝御车，皇帝问御车马匹之数，石庆先“以策数马”，再向皇帝进报数量，《汉书》评以“庆于兄弟最为简易矣，然犹如此”，可见当时石氏一门之恭谨，除了石奋家风之影响外，来自朝士、诸儒的“观”“言”亦微妙地在影响着石氏一门显现于里中、朝中的群体成员眼前之具体行为，姑且不论这种行为究竟由内而发，或仅仅示为外人所观，细察石奋对于石庆“入外门未下车”处理方式——“不食”，首先引起“举宗”及诸子之肉袒谢罪，由于“举宗”的参与，这就把原先的家内

① 颜师古注曰：“马字下曲者为尾，并四点为四足，凡五。”班固：《汉书·石奋传》，第2196页。

② （汉）班固：《汉书·石奋传》，第2197页。

事，向外延伸而成为“举宗”之事，在汉人里居的居住形态中，石奋的家务事，又演变成为“陵里”的里中公开事件。面对景帝“人臣尊宠乃举集其门”之言，以及其时朝士诸儒“恭谨，举无与比”之评，石奋只能更为谨慎地处理因石庆“入外门，不下车”所引起的里巷观议，从“不食”“肉袒”“责让”，到此一事件结束之后，“庆及诸子入里门，趋至家”等显现于里巷空间群体成员面前的具体行为，石奋对此事的处置手法，除了来自“驯行孝谨”的家风之外，同时亦有让在里巷空间中引起关注的非常态事件与随之而来的“观”“言”，再度回到里巷空间中去调整重建其所获得的“观”与“言”的处理策略。

另外的例子，可见刘邦与卢绾，两人同日生，及壮，学书，复相爱，皆得“里中持羊酒贺两家”，而里中“持羊酒贺”之因，乃因“嘉两家相亲爱”，这种邻里间“嘉两家相亲爱”之举，其中即包含了“里中”成员对于刘、卢两家两代交谊的“观”与“言”。又《汉书·王吉传》载：

> 始吉少时学问，居长安。东家有大枣树垂吉庭中，吉妇取枣以啖吉。吉后知之，乃去妇。东家闻而欲伐其树，邻里共止之，因固请吉令还妇。里中为之语曰：“东家有树，王阳妇去；东家枣完，去妇复还。”其厉志如此。[1]

王吉妻取枣以啖王吉，而王吉啖枣后知之，便愤而去妇。王吉“去妇”的作为隐含着他对其妇不告东家而径自盗枣的道德批判，汉世，妇有七去，而“窃盗”即为其一[2]，就此而论，王吉是以“去妇”之“行”来显化个人“厉志如此”之内在修持，值得注意的是，王吉欲去妇之事，并非仅止于家门之内，其“东家闻而欲伐其树”，可知，王吉的家务事，已为“里中”所知之，此一事件落幕于邻里“固请吉令还妇”，并且在此事结束之后，产生出一段“里中语”曰：“东家有树，王阳妇去；东家枣完，去妇复还。”这段“里中语”即可视为产生于里中内部群体成员对此事件的“里巷之观”而来的“里巷之言”。无论是如石奋事件或里中嘉许刘、

① （汉）班固：《汉书·王吉传》，第3066页。

② 《礼记·大戴礼》云：“妇有七去。不顺父母，去；无子，去；淫，去；妒，去；有恶疾，去；多言，去；盗窃，去。”高明注译《大戴礼记今注今译》，台湾商务印书馆，1984，第510页。

庐两代之谊的以口耳相传的“里巷之言”，还是如王阳一例中“里中语”以齐整的韵语形式出现的“里巷之言”，它们皆显示出这种流播于里巷空间中的话语所具有的交际性与公开性，“里巷之观”代表的是群体成员对于其所生活的场域与在此场域之中的人物、事件、传闻的观察与评价，一种观察视点朝向内部世界的凝视与关注，而“里巷之言”即是承载此一“里巷之观”而来的特殊话语形式，它是在“面对面的社群”内部所流通传播的公开话语，对于指涉对象或听闻者皆具有影响的力量。

2. 里巷之言：具有力量的公开话语

这种来自内部群体成员的“观”“言”活动，汉人又称之为“乡曲之誉”，当然也可能是“乡曲之毁”。徐乐上书言陈涉起义而天下从风，他指出陈涉并无个人出身之优势，却能起闾巷、奋矜棘者，乃在于时势“土崩”所然，他历数陈涉并无个人出身之优势，一则“身非王公大人名族之后”，二则“非有孔、墨、曾子之贤”，三则非有“陶朱、猗顿之富也”等等，而“无乡曲之誉”亦为其中一项[①]，司马迁在《报任少卿书》中道：“少负不羁之才，长无乡曲之誉”[②]，可知，对于汉人而言，来自内部群体成员的“观”“言”所形成的“乡曲之誉”是个人功业声名之初始与基础，而任安就是有意识地运用“乡曲之誉”以为自己建立声名与功业者，褚少孙补《田叔列传》曰：

> 任安，荥阳人也。少孤贫困……安以为武功小邑，无豪，易高也。安留，代人为求盗亭父，后为亭长。邑中人民俱出猎，任安常为人分麋鹿雉兔，部署老小当壮剧易处，众人皆喜，曰：“无伤也，任少卿分别平，有智略。”明日复合会，会者数百人。任少卿曰：“某子甲何为不来乎？”诸人皆怪其见之疾也。其后除为三老，举为亲民，出为三百石长，治民。[③]

① 徐乐上书曰：“臣闻天下之患，在于土崩，不在瓦解，古今一也。谓土崩？秦之末世是也。陈涉无千乘之尊，尺土之地，身非王公大人名族之后，〔无〕乡曲之誉，非有孔、曾、墨子之贤，陶朱、猗顿之富也。然起穷巷，奋棘矜，此其故何也？由民困而主不恤，下怨而上不知，俗已乱而政不修，此三者陈涉之所以为资也。此之谓土崩。故曰天下之患在乎土崩。”见班固《汉书·徐乐传》，第2804~2805页。

② （汉）班固：《汉书·司马迁传》，第2729页。

③ （汉）司马迁撰、〔日〕泷川龟太郎考证《史记会注考证》第一百〇四卷，第1139页。

任安以为“武功小邑，无豪易高”，因此代人为求“盗亭父”，任安在武功邑的几次出猎中，都扮演着平分猎获的角色，并且，善于安排遣调邑中人力，“部署老小当壮剧易处”，武功小邑的群体成员对他的评价即是“分别平，有智略”，尔后，任安便一路由“亭长”而“除为三老”，“出为三百石长”，其仕途之升迁，不无受到其在武功邑的“观”“言”所影响。如果仔细观察任安建立“乡曲之誉”的方式，主要是以其“言”与“行”以引起邑中人的注意，一是为众人均分猎获，这一点与《汉书·陈平传》载里中社祭，陈平为宰，分肉甚均而为里父老所赞扬的例子是很类似的情况；二是任安又在会合群众的场合中显现其识人之疾之“行”，而为邑中之人所叹惊，由此皆可见，任安在“武功小邑，无豪，易高也”的思考策略下，以其展现于武功小邑群体内部成员面前的“言”与“行”，而形塑出武功小邑的群体成员对其所产生的观议，此例同样显现出里巷“观”“言”与里巷群体成员之行为间的微妙关系。

除了“乡曲之誉”外，亦存在着“乡曲之毁”，如《史记·淮阴侯列传》载韩信“贫无行，不得推择为吏，又不能治生商贾，常从人寄食饮，人多厌之者”[①]，即少时的韩信亦因无行，加以“不能治生商贾”，“常从人寄食饮”，而为人所轻视；再如《汉书·尹赏传》载尹赏为长安令：

> 乃部户曹掾吏，与乡吏、亭长、里正、父老、伍长，杂举长安中轻薄少年恶子，无市籍商贩作务，鲜衣凶服被铠执刀兵者，悉籍记之，得数百人。[②]

尹赏为长安令，欲整顿长安城之治安，就协同了地方小吏与里中父老、长老“杂举长安中轻薄少年恶子”。可知，这些在里巷空间中被视为“轻薄少年”“恶子”，如流连游荡于城居内部不事生产、掘冢作奸的轻薄少年、里巷少年[③]，或是不能治生自食者，又是为群体内部成员“观”“言”的另一种对象。无论是“乡曲之誉”，或是“乡曲之毁”，里巷空间

① （汉）司马迁撰、〔日〕泷川龟太郎考证《史记会注考证》第92卷，第1064页。

② （汉）班固：《汉书·尹赏传》，第3673页。

③ 王子今指出秦汉时期所谓“少年”与“恶少年”，是城市中背离正统与政府持不合作态度的社会力量。参见王子今《说秦汉“少年”与“恶少年”》，《秦汉社会史论稿》，商务印书馆，2006，第19页。

的“观”“言”活动，涉及褒贬，主要关注内部有特出才行之个人或引起注目的行为或事件，这种将眼光集中关注内部世界成员动态的特性，汉世的知识分子亦参与其中，张衡《西京赋》中即描述其时热络的“街谈巷议”与“弹射臧否”：

> 若其五县游丽、辩论之士，街谈巷议，弹射臧否。剖析毫厘，擘肌分理。所好生毛羽，所恶成创痏。[①]

透过张衡对长安城中舆论活动的描述，可知当时的知识分子对其所批判之人物事件，喜者便“所好生毛羽”，极尽美饰吹捧，“所恶者成创痏”，则毫不留情面地打击、诋毁、中伤。

由上述的讨论可知，“里巷之观”是群体内部成员朝向内部世界的凝视与关注，它的特点在于对所评论的对象采取近距离的观察与评论，如石庆“醉归”“入外门不下车”，王吉妇“取枣以啖吉”，任安“为人分麋鹿雉兔，部署老小当壮剧易处”，陈平“分肉甚均”，这些被评价的对象所涉及的事件或行为是围绕于当事人身旁的群体成员产生的近距离观察，他们与所评议的对象熟悉程度不一，如“长老”与“石庆”同居“陵里”，王吉夫妇与“东家”“邻里”同居长安某里，任安与邑中民同居“武功邑”，是因地缘因素而建立起的人际交流网络。观察者与评议者并非超然事外，有时，评议者本身亦卷入其中，如向石奋传告石庆“醉归”“入外门不下车”的“长老”即是在石庆“入外门不下车”之际，纷纷“走匿”的里中长老；而对王吉妇“取枣以啖吉”的事件出以“里中语”的评议者亦是从中调停王吉家内冲突的同里成员；而称陈平分肉甚均的正是分得其肉的里中父老。伴随这种“里巷之观”而来的“里巷之言”，承载了内部群体成员对于内部世界所见闻之人物活动、发生事件而生的情感、观察以及评议，而在这种情感、观察以及评议背后，往往有内部群体成员世代相承的传统规范在背后做支撑，以石奋与王吉之例，其中的“驯行孝谨”与“励志如此”代表的即是内部群体成员所推崇或信行的传统规范，凡此均可见这种“里巷之言”，对于里巷内部的人物活动或发生事件具有抒发情感、发表议论、说明叙述，以及施加的影响及于发生事件或事件当事者的话语力量。

---

① （清）严可均校辑《全后汉文》第52卷，《全上古三代秦汉三国六朝文》，第602~603页。

汉代乐府观念与乐府诗创作试析*

向　回
（石家庄，河北省社会科学院文学所，050051）
张　璐
（湘潭，湘潭市委党校公共管理教研部，411100）

摘　要：汉乐府承继先秦《诗经》而来，延续了《诗经》所蕴涵的礼乐文化精神。汉武帝“乃立乐府”并以大量民间俗乐为郊祀之礼配乐的举措，奠定了汉代重视礼乐教化和以俗作雅的乐府歌诗观念，从而使得汉乐府歌诗具有“以悲为美”、注重艺术情节构思与世俗情感表达等风格特征。

关键词：汉代　乐府观念　礼乐教化　以俗作雅

作者简介：向回，男，1978年生，苗族，湖南沅陵人，文学博士。现为河北社会科学院文学所副研究员，主要从事魏晋南北朝隋唐五代文学与乐府学研究。目前正主持国家社科基金项目“唐代乐府诗学研究”（项目号：17BZW089）的研究工作。

张璐，女，1983年生，汉族，湖南湘潭人，文学硕士。现为湘潭市委党校公共管理教研部讲师，主要从事公共管理研究与乐府学研究。

乐府本为官署之名，1977年在秦始皇陵附近出土的秦代错金甬钟上镌秦篆“乐府”二字，表明最迟秦代时已设此机关，大概是一个掌管宫廷乐器制作与各类俗乐的机构。然自汉武帝“乃立乐府，采诗夜诵”之后，其职能与规模迅速扩大，开始任命专职乐人将著名文人制作的诵神

* 本论文为作者承担的河北省社会科学基金项目“唐代乐府诗学及其影响研究”（项目号：HB17ZW014）项目阶段性成果。

歌诗及各地采集的民间歌诗“略论律吕，以合八音之调”[①]。自此以后，“乐府”在作为朝廷重要礼乐机构之称的同时[②]，也开始逐渐有了乐府机关收录作品与入乐歌辞通称的含义，并进而包括了魏晋以后历代作家的乐府古题创作和以新题写时事的文人新乐府，成了我国古代继《诗经》之后又一种超越了诗歌体式之上、能够承载中华礼乐文明的特殊诗体。

纵览《乐府诗集》的作品收录，其中虽以杂言为多，但齐言作品亦复不少，且三言、四言、五言、六言、七言、九言均备，形式自由而多样，故明胡应麟《诗薮》誉之为“乐府备诸体”，萧涤非更在此基础上将其扩大为“创诸体”[③]。可以说，乐府诗体绝不是一种单纯形式层面的诗歌体裁，而是一种文学观念与创作传统不断发展演变的最终产物，包括了创作手法、观念、内容、题材、风格、体式、诗学思想、诗歌功能以及礼乐观念、文化观念等诸多层面的发展变化；乐府诗体的形成，是一个从礼仪化到世俗化转变的渐进过程。所以，追本溯源，从汉武帝立乐府的政治文化举措入手，去探讨礼乐思想与审美观念对汉乐府风格形成的影响，是一个特别有意义的课题。

一　汉武帝立乐府的礼乐文化背景

礼乐文化是中国传统文化的基石，也是我国古代教育体系最主要的组成部分。礼、乐相依相成而又相须为用。早在夏商周时期，古代先贤就通过制礼作乐而形成了一套用以维护社会稳定与人伦和谐的颇为完善的礼乐制度。但是，礼本身是一种抽象的精神原则，敬畏之意难见，和亲之说（悦）难形，所以古人才又将其“著之于享献辞受，登降跪拜”，“发之于诗歌咏言，钟石筦弦”[④]，使其得以让人具体感受和理解。也正是在这种礼乐文化背景之下，作为诗乐舞结合体的“诗”得以产生。它

---

① 有关乐府官署设立终始问题，参看赵敏俐《汉代乐府官署兴废考论》（《文献》2009年第3期）中的具体论述。

② 在几次乐府与歌诗国际学术研讨会上，姚小鸥先生一再表示，乐府是一个礼乐机构而非音乐机构，对此笔者深以为然。乐府诗能成为一种兼备诸体、具有超越诗歌体式意义之外的特殊诗体而为历代文人所重视，就在于其与礼乐的内在联系。

③ 萧涤非：《乐府诗词论薮·关于“乐府”》，齐鲁书社，1985，第15页。

④ （汉）班固：《汉书》第二十二卷，中华书局，1962，第1028页。

借助于乐舞的形式，传达礼的精神，阐述礼的原则，是礼乐文化形之于外的一个可具体感受的载体。不过，随着周代礼乐文化体制与人才培养体系的健全完善，本为一体的诗与乐开始逐步分途[①]。平王东迁以后，商周时期所建立的礼乐体系日渐崩坏，宫廷乐官也因诸侯间的频繁征战而抱器奔散，或适诸侯，或入河海。子贡时诸声尚存的周乐，先秦以后仅存二十六篇且均被以“雅”名，汉魏之际仅存四五篇[②]。也就是说，先秦时期经乐官师徒传授的以诗乐舞结合的形式来传承、传播礼乐文化的最主要的载体——“诗”，到汉代可歌者已不多，所存者多数都是经儒家师徒传授、习其义而不能传其声的诗家之“诗”。所以，汉代统治者为了延续先秦的礼乐文明，维护自身的统治秩序与统治地位，亟须建立一套地位、功能均能与先秦之“诗”相接近的乐歌体系。

汉初接秦之弊，国力衰弱，百业凋零，无暇于礼乐文化建设。高祖拨乱反正，命叔孙通制礼仪以正君臣之位，又命其“因秦乐人制宗庙乐”，并让唐山夫人依楚声而创制《房中祠乐》。这些制作“大氐皆因秦人旧事”改编，述而不作。惠帝时为尊祖敬宗、推行孝治，以建立高庙为契机而创制了被后世视为“汉三大乐歌”之一的《安世房中歌》，为汉代的礼乐文化建设打下了坚实基础[③]。文景之世国运渐昌，但在制礼

---

① 随着周代礼乐文化体制的逐步健全与完善，其人才培养呈现出以培养行政人才为目的的国子之教和以培养乐官为目的的瞽矇之教两套系统。这两大教育体系实施对象和受教目的不同，执教官员与教学内容有异，但由于“乐”在当时社会的特殊地位和“诗”、乐的亲密关联，“诗”成为国子之教与瞽矇之教共同的科目，由此开启了王国维所说的“诗家习其义，出于古师儒”与“乐家传其声，出于古太师氏”的诗乐分途。参见马银琴《周代礼乐制度下诗歌的传授系统》，蒋寅、张伯伟主编《中国诗学》第9辑，人民文学出版社，2004。

② 参见王国维《汉以后所传周乐考》，《观堂集林》第二卷，中华书局，1994。

③ 按，常为学人混同的《房中祠乐》与《安世房中歌》，其实是两首不同的乐歌。《房中祠乐》为汉高祖唐山夫人所作，具有祭祀娱神、歌先祖功德之性质；其所祠神主，当为高祖自范氏至丰公的历代祖先。《安世房中歌》则是孝惠二年乐府令夏侯宽用审定之后的新乐与新采选的歌词合乐而成的歌曲，所歌为高帝功德，不言祖宗之事；其音乐在一定程度上受到了唐山夫人《房中祠乐》的影响，而其歌词作者则应为惠帝时代的相当一批文人。从《房中祠乐》到《安世房中歌》，并不仅是一次简单的名称变更，而是一场有着特定目的的礼乐文化建设活动。正是通过这次借祖宗神灵以神其事的文化活动，惠帝确立了汉代以孝治天下的数百年家法，将推行孝治当作了一项基本国策。这种不用诏书形式而将其附之于庙乐来进行的做法，最终使得这一国策更显其重大，也使这一家法获得了更大的权威性，从而为后继统治者所遵从不悖。有关这一问题的具体论述，可参看许云和《汉〈房中祠乐〉与〈安世房中歌〉十七章》一文，原文载《中山大学学报（社会科学版）》2010年第2期。

作乐方面却缺乏大的举措，仅是“礼官肄业而已”。武帝即位之初，礼乐之事因窦太后好黄老言、不说儒术而废。后董仲舒建议武帝兴礼乐，亦因正值其“方征讨四夷，锐志武功，不暇留意礼文之事”而作罢。不过，文帝、景帝数十年的休养生息，开启了封建社会的第一个太平盛世——“文景之治”，为汉武帝的大一统奠定了政治和物质条件。此后汉武帝颁布推恩令，加强中央集权，确立儒家思想统治地位，加强中原与西域各族的文化交流，逐步开始了一系列较大的文化建设具体措施。元朔五年（前124），武帝下诏“详延天下方闻之士”，“令礼官劝学，讲议洽闻，举遗举礼，以为天下先”，把增置博士的任务交给了时任丞相公孙弘，开始锐意礼乐，意图用礼乐来彰显功德[①]。也正是在此前后，汉武帝“乃立乐府，采诗夜诵”，拉开了其制礼作乐浩大文化工程的序幕。

二 经学思想下的汉代乐府观念

今天我们称为“汉乐府”的作品，时人一律称之为“歌诗”，汉代典籍中并无将入乐歌辞称作“乐府”的记载[②]。但不容否认，“乐府”之成为诗体，乐府观念之成为一种延续两千余年、影响了整个文学发展史的文学观念，实际上却肇始于汉武帝立乐府而采歌谣、作乐歌、定郊祀之礼的

① 具体论述详见《汉书·武帝纪》与《礼乐志》。

② 真正最早将“乐府”当作一种诗体来称呼始于何时一时难以详知。建安、魏晋时期文人均有乐府古题创作，或许是时人已经视其为一种诗体，但这只是猜测。鲍照《松柏篇序》云：“余患脚上气四十余日，知旧先借《傅玄集》，以余病剧，遂见还。开帙，适见乐府诗《龟鹤篇》，于危病中见长逝词，恻然酸怀抱。如此重病，弥时不差，呼吸之喘，举目悲矣。火药间缺而拟之。”（《鲍照集校注》卷八，中华书局，2012，第706页）不知序中“乐府诗”一词是《傅玄集》所原有，还是鲍照自己对傅诗的称呼，难以遽断傅玄当时是否直接称其《龟鹤篇》为乐府诗。我们今天所能见着最早明确称诗为乐府诗的，还是沈约的《宋书·自序》。在此序中，沈约称其祖沈林子（387？~422）“所著诗、赋、赞、三言、箴、祭文、乐府、表、笺、书记、白事、启事、论、老子一百二十一首”（《宋书》卷100，中华书局，1974，第2459页），其伯父沈亮（404~450）“所著诗、赋、颂、赞、三言、诔、哀辞、祭告、请雨文、乐府、挽歌、连珠、教记、白事、笺、表、签、议一百八十九首”（同上书，第2452页）。不过，此二人的乐府作品没有流传下来，亦难以知其乐府是何样诗体。只有到了刘勰的《文心雕龙·乐府》，才明确地提出：“乐府者，‘声依永，律和声’也。”参见詹锳《文心雕龙义证》，上海古籍出版社，1989，第220页。

一系列文化举措[①]。

汉武帝之立乐府，既遍采“感于哀乐、缘事而发”的“代赵之讴、秦楚之风”以“观风俗、知薄厚”，又“以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌”[②]，以乐府取代太乐来承担为郊祀之礼配乐的政治任务。至其通过“定郊祀之礼”“作十九章之歌”而完成制礼作乐，不仅把汉初的五帝共祀变为太一独尊，从理论上避免了因五德终始而可能导致的王朝更替，建立起了与其国力和统治思想相匹配的核心价值体系；又以善为新声变曲的李延年为协律都尉，给朝廷雅乐赋予了浓厚的楚声与西域音乐文化背景，让新声俗乐得以名正言顺地登上大雅之堂，最终在意识形态领域确立了国家大一统的主导思想。汉武帝对乐府职能的这种扩充，使乐府掌管的乐舞歌诗既能够作为仪式用乐施之于各种典礼礼仪，亦可以作为燕享用乐施之于各种宴饮娱乐，同时还可以作为观风知政的工具借之以表达对各种政治和社会问题的看法，从而使一度中断的先秦《诗经》所具有的礼乐文化精神得以全面恢复。至此，此前掌管宫廷乐器制作与各类俗乐的朝廷音乐机构——乐府，变成了兼管国家各种典礼仪式用乐与宫廷娱乐用乐的制作与表演、采集民间歌谣或文人歌诗配乐表演以观风知政的重要的朝廷礼乐机构。可以说，汉人的乐府观念实际上源自先秦《诗经》。在他们的这种观念中，歌诗

---

① 乐府诗作为一种兼备诸体的特殊诗体，在我国诗歌发展史上具有特殊意义，乐府诗史也比其他任何诗歌史都更具有诗学意义。乐府诗是个什么样子以及乐府诗应该是个什么样子，乐府诗应该具有什么功能以及如何去实现这些功能，乐府诗应该怎样创作，历代文人都对之有所建构和想象，这个建构和想象就体现为文人或乐人的乐府观念。但是，这个建构与想象的源头在哪里，目前还没有引起学界的足够重视。2016年10月河北师范大学文学院召开的“第二届中国古代文学青年学者论坛暨乐府学专题研讨会”上，王立增《班固对汉“乐府”的书写策略与粉饰性建构》一文认为，是班固《汉书》中的《礼乐志》与《艺文志》对“乐府”的书写与建构，塑造了人们的乐府观念，引发了文人对乐府的青睐与追捧，开启了美化与粉饰乐舞表演的先河。这个提法具有一定的启发意义。因为虽然不能否认汉武帝立乐府、作乐歌、定郊祀之礼等一系列文化举措在乐府诗发展史上的开创意义，但也不能否认其“立乐府”具有很强的供自己世俗娱乐的目的，乐府诗能成为文人争相创作的对象，甚至具备了文人群体表现事功理想或明道载道工具这样的文化内涵与崇高地位，这一点确实是班固最先建构和想象的。然而，我们更应该看到的是，汉武帝是以一个最终决策者的身份立场，根据自己维护统治需要和日常娱乐需要而决定乐府诗是个什么样子的，而班固则是以一个批评者的身份立场来建构和想象乐府诗是个什么样子和应该是个什么样子的。二者就好比一个是文学创作者、一个是文学批评者的关系。所以从这个角度而言，在乐府观念形成这一问题上，汉武帝的作用要远大于班固。

② 《汉书》第二十二卷，第1045页。

（即我们今天所称的汉乐府）延续《诗经》而来，其主要功能就在于礼乐教化方面，乐府乃《诗经》之余，上可敬天礼神以求怙祐，中可宴乐嘉宾以和友朋，下可教化万民以正风俗。

不过，有汉之世文学创作尚未成为自觉行为，文学观念还是一种元初状态，是当时经学观念的一种外在反映。作为汉武帝制礼作乐重要产物的西汉乐府，既在很大程度上受到了经学观念的影响，又在整体层面上是当时经学观念的一种反映。汉儒文学观承继先秦儒家文艺观而来，并在此基础上有了一些改变与发挥。一方面，它们增强了保守性而减弱了批判性，将孔子的"（《诗》）可以怨"发展成崇奉"温柔敦厚"（《礼记·经解》）、"主文而谲谏"与"发乎情，止乎礼义"（《毛诗序》）的"诗教"。另一方面，又对先秦儒家文艺观中科学、积极、进步的内容作了更深入系统的阐述，明确提出"上以风化下，下以风刺上"的美刺讽谏说，从志、情结合的角度深化了对诗歌本质的认识，并针对文学与现实、时代的关系提出了"感于哀乐，缘事而发"（班固：《汉书·艺文志》）、"饥者歌其食，劳者歌其事"（何休《公羊传解诂》）的著名论断①。在这种文艺观念的引领下，歌诗之作自然要"发乎情，止乎礼义"，不能越礼义之大防，要符合维护王朝统治与政权稳定的礼乐教化传统。所以，汉乐府中最重要也最为多见的，就是类似于《诗经》中的那些敬天礼神、颂扬帝德、美刺稽政、陈诗观风等内容的作品。郑玄《诗谱叙》中谓："论功颂德，所以将顺其美；刺过讥失，所以匡救其恶。各于其党，则为法者彰显，为戒者著明。"② 说的虽然是先秦《诗经》，但以其方之于两汉乐府，也是合适的。

三　以俗作雅的汉代音乐美学思想

作为汉代儒家文艺观的重要组成部分，汉代的音乐思想也是其经学观念的一个主要方面，同样也在很大程度上反映了汉人的乐府观念。汉代的儒家文艺观中，有对先秦以来有关音乐作用思想言论的理论思考与系统总结。《礼记·乐记》云：

① 参见张少康、刘三富《中国文学理论批评发展史》（上卷），北京大学出版社，1995，第115~117页。

② 严可均辑《全上古三代秦汉三国六朝文》第八十四卷，河北教育出版社，1997，第787页。

凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声，声成文，谓之音。是故治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣。[①]

声音之道与政相通，是因为音乐本身与人心相通，具有“治心”的作用，可以节制人的欲望，陶冶人的性情。不仅如此，“凡音者，生于人心者也。乐者，通伦理者也”[②]。所以，“乐也者，圣人之所乐也，而可以善民心。其感人深，其移风易俗易，故先王著其教焉”[③]。也正因为此，乐可以有也必须有娱乐功能，这一功能的目的也是通过加强人内心的修养来实现民心教化。在这种音乐观念的指导下，汉代乐府的娱乐功能相较于先秦《诗经》得到了进一步的加强。不过，汉乐府娱乐功能在先秦《诗经》的基础上得到了更大程度的加强，其音乐的使用却并没有延续商周时期那种以金石之声为主的雅乐，而是将先秦时期即已开始逐渐兴起、以丝竹之声为主的新声俗乐大量运用于朝廷雅乐之上，这就逐渐强化了汉人以俗作雅的音乐思想。而这同样是汉代乐府观念的重要组成部分，极大地影响了汉代的乐府歌诗创作。

汉武帝之立乐府，虽是其制礼作乐文化建设活动的重大举措，但同时还有重要的出于个人娱乐享受的目的。实际上，音乐自身的发展在某种程度上也具有一定的不可逆性。商周时期那种建立在各种国家典礼和贵族日常生活礼仪之上、以金石之声而体现出恢弘气势的雅乐，随着时代发展和社会生活的变化，已经渐渐失去了吸引力和生命力，出现了孔子所说的“礼崩乐坏”局面。特别是随着战国战乱频仍与诸侯兼并的加剧，乐工奔散，乐器乐曲流失，那些此前世代流传的雅乐，已逐渐残缺不全了。再加上因为音乐自身的不断发展，新声俗乐逐渐兴起，雅乐的生存空间受到了极大挤压。及至汉世，“乐家有制氏，以雅乐声律世世在大乐官，但能纪其铿锵鼓舞，而不能言其义”[④]。更由于刘邦本为楚人，甚好楚声，故当时宫中用乐多为楚声。及汉武得善为新声变曲之嬖臣李延年而开始大量为天地诸祠造乐，又因张骞出使西域而带来了大量的异域音乐，汉代的宫廷用

① 孙希旦：《礼记集解》第三十七卷，中华书局，1982，第978页。
② 孙希旦：《礼记集解》第三十七卷，中华书局，1982，第982页。
③ 孙希旦：《礼记集解》第三十七卷，中华书局，1982，第998页。
④ （汉）班固：《汉书》第二十二卷，中华书局，1962，第1043页。

乐基本上就是俗乐的一统天下了。

另外，汉武帝大量使用新声俗曲为郊祀之礼配乐，除了自身喜好以及音乐发展的内在规律等原因外，还有一个极为重要的考虑，就是要建立一套与自己国力相匹配、符合自己维护统治秩序需要的礼乐体系。《史记·礼书》云：

> 今上即位，招致儒术之士，令共定仪，十余年不就。或言古者太平，万民和喜，瑞应辨至，乃采风俗，定制作。上闻之，制诏御史曰："盖受命而王，各有所由兴，殊路而同归，谓因民而作，追俗为制也。议者咸称太古，百姓何望？汉亦一家之事，典法不传，谓子孙何？化隆者闳博，治浅者褊狭，可不勉与！"乃以太初之元改正朔，易服色，封太山，定宗庙百官之仪，以为典常，垂之于后云。[①]

汉武帝以其雄才伟略，缔造了盛极一时的强汉风采。在他看来，王朝兴盛之路或有不同，但其落脚点却都是在收获民心、符合民情，故而他的一系列文化举措，不是要传承先秦的礼乐，而是要创造能反映强汉风采、符合汉代民俗民情的礼乐。汉之立国，非如先秦诸侯那样以祖先的世代功业为基础，有一个长期的逐渐稳固统治的过程，仅凭出身卑微的高祖刘邦提三尺剑而定天下。所以，汉武帝把先秦那种世袭贵族意味浓厚的礼乐体系推倒重建，郊祀天地不再沿袭旧俗而是启用新制，让四方俗乐能够用于朝廷祭祀活动，就是为了进一步在意识形态领域宣告自我政权的合法性，最终实现其总一海内、整齐万民的政治目的。也正因为此，汉代的礼乐教化，不是一种冷冰冰的法律条文或宗教禁令，也不是那种高不可及、腐朽没落的世袭雅乐，而是以一种源之于民、兼容并包、与时俱进而又能够人神共享的艺术形式来展开的。

四　经学观念与以俗作雅思想影响下的汉代乐府诗创作

出于"王者功成作乐，治定制礼"的文化建设目的，汉代统治者也需

① （汉）司马迁：《史记》第二十三卷，中华书局，1989，第1160~1161页。

要创造一套全新的乐歌体系，来取代先秦《诗经》实现观风知俗、考正得失、推行教化等社会功能，延续先秦《诗经》所具有的礼乐文化精神。所以，就歌诗内容而言，我们今天所能见到的两汉乐府，总体来说均与礼乐教化有着或亲或疏的关联。且不说那些出于“以其成功告与神明”目的，内容多为颂祖敬神、礼赞祥瑞，由贵族文人专为朝廷祭祀天地、宗庙礼仪而创制的郊庙歌辞，即使是那些表达世俗情感的个体抒情诗或展现风俗民情的叙事诗，亦无不在一定程度上体现了汉代的礼乐教化思想。如张衡“仙诗缓歌，雅有新声”的《同声歌》[①]，虽然未必如《乐府解题》所言的那样是“以喻臣子之事君也”[②]，但“夫妇之际，人道之大伦也。礼之用，唯婚姻为兢兢”[③]，作为人生大事与五伦基本之婚姻，是家庭的基础，而家庭是社会稳定的基础，所以这类有关社会道德教化问题的歌诗，实际上也是汉代礼乐教化思想的基本内容和重要体现。今存两汉乐府中《艳歌何尝行》《上邪》《有所思》《陌上桑》《白头吟》《定情诗》等与爱情相关的作品，无不在某种程度上体现了汉代的婚姻伦理，与当时的礼乐教化思想紧密相关。

另外，基于当时社会发展的客观需要及维护自身统治长久稳定的要求，汉代统治者崇尚以孝治天下，并为此采取了以孝为谥、优待孝子、选拔官吏（孝廉）、诵读《孝经》、尊养鳏寡、振护孤独等各种措施和手段，使孝道观念逐渐深入人心，从原来的家庭伦理道德扩展为封建统治者的精神伦理支柱。有汉三大乐歌之一的《安世房中歌》出现“孝”字凡六次，是有汉以孝治天下这一统治伦理最集中的体现，确立了汉代以孝治天下的数百年家法。在这样的思想观念下，汉乐府中表现游子思乡之孝道者不少，如《悲歌》（欲归家无人，欲渡河无船）、《满歌行》（星汉照我，去自无他，奉事二亲，劳心可言）、《长歌行》（远望使心思，游子恋所生），以及《乐府诗集》中未收的《古歌》（离家日趋远，衣带日趋缓）等。“乐府双璧”之一的《孔雀东南飞》，讲的虽是女子刘兰芝被夫家阿母“无辜驱遣”、其丈夫焦仲卿对父母绝对服从而导致的爱情悲剧，但现在学

① 萧涤非认为刘勰《文心雕龙·明诗》中“仙诗缓歌，雅有新声”一语指的是张衡《同声歌》，“以篇中有天老素女之言也”。参见萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，1984，第107页。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》第七十六卷，中华书局，1979，第1075页。

③ （汉）司马迁：《史记》第四十九卷，中华书局，1989，第1967页。

界普遍认为，刘兰芝被休应和其未能为焦家延续香火密切相关，这体现的也正是封建社会的孝道伦理。与之类似，《上山采蘼芜》中的弃妇，其被弃应当也是出于这一原因（古人相信靡芜可使妇人多子）。可以说，这种有关家庭孝道伦理内容的作品大量存在，也正是汉乐府以礼乐文化为核心的一大体现。至于表现家庭内部关系的《孤儿行》《妇病行》《东门行》《上留田行》，阐述伦理教化思想的《君子行》，抨击不合理兵役制度的《十五从军征》，反映社会现象的《羽林郎》《董娇娆》，以及大量表现强烈乐生恶死愿望的游仙诗，民间颂政歌《雁门太守行》等，亦无不具体而深入地反映了社会各个阶层民众日常生活的艰难与痛苦，幸福与欢乐，具有浓厚的生活气息。这种蕴涵了伦理教化思想而又极富生活化的世俗情感表达，是汉乐府内容的主要特点。

经学观念决定了汉乐府歌诗在内容上要以体现礼乐教化为旨归，而以俗作雅的音乐美学思想，则很大程度上影响了汉代乐府诗创作的风格和特点。《郊祀歌十九章》因为其庙堂文学的特殊性，显得雍容典雅，文辞极为古奥难懂，以至“通一经之士不能独知其辞，皆集会五经家，相与共讲习读之，乃能通知其意，多尔雅之文”[①]。但因为汉武帝大量使用新声俗曲特别是汉代极为流行的楚声为之配乐，一改先秦那种典雅庄严、律吕和合、节奏缓慢而为慷慨激越、悲怨凄美[②]，在借助于官方力量推动了从先秦以来就开始逐渐兴起的世俗音乐发展的同时，也使得这样的乐歌与以金石之声为背景的先秦《诗经》在句式上完全不同，基本上是一种楚辞体的三三七句式，并因此承续了楚辞“以悲为美”的风格。

以俗作雅音乐美学思想对汉乐府风格的另一重要影响，就是这种世俗音乐的快速发展，大大增强了汉代乐府的娱乐性，进而使得汉乐府歌辞饱含着浓郁的世俗情感因素。班固《汉书·艺文志》谓汉代歌诗皆“感于哀乐，缘事而发”，沈建《乐府广题》谓“汉曲皆美当时之事”，无不表明汉乐府具有叙事的特征，而这实际上又是与汉乐府的娱乐功能密切相关的。乐府歌诗之使用，除了各种祭祀礼仪与政治活动之外，更多的还是在上层贵族聚会饮宴场合，带有一种艺术消费的性质，故而不论是知名文人的乐府新辞制作还是乐工歌伎的弦次初诗，都需要有意识地进行娱乐性层

① （汉）司马迁：《史记》第二十四卷，中华书局，1989，第1177页。

② 陈思苓《楚声考》谓屈宋时期的楚声用丝竹之器、清声之律，其音高而激，其韵清而秀，其调哀而伤，音乐上的基本风格悲怨凄美，哀婉动人。（《文学杂志》1948年3卷2期）

面的考量。就观赏性与娱乐性而言，带有某种叙事内容、具有一定情节构思的作品，显然要比单纯的抒情诗更有趣味。这就促成了乐府在制作和吸收歌谣时，更多地采用叙事型歌诗。同时，又因为受礼乐观念的影响，汉乐府的缘事而发，虽然其事既可以是家国之事，也可以是个人之事或群体之事，但这样的事应该契合于礼，具有人类情感的某些共同性与普遍性，而不能是纯个人情感的抒发。《史记》和《汉书》记载的许多西汉刘姓诸王所作歌诗，虽然其人其事都甚为引人注目，但它们所表现的情感是个体的、独特的，并不具有人类情感的共同性和普遍性；它们所抒发的这些情感内容，也并没有多少娱乐性，这样的歌诗自然不会被采入乐府。汉乐府的叙事，礼的目的性很强，其目的不在于事之“叙”，而在于“情”之发，这样的情又必须合于“礼”，这实际上又和儒家的礼乐治国理念相一致。

五　余论

汉代的乐府观念，最基本的表现就是其礼乐教化观念与以俗作雅思想。但是，雅俗观念的此消彼长，有一个渐进的过程。所以，汉乐府肇始之初即有的那种对世俗音乐与世俗情感的高度重视与喜爱，在实际的发展过程中常常会引起时人的一些质疑和批评。也就是说，在雅俗认识上，汉人的乐府观念出现了一定程度的矛盾冲突。汉人将当时遗存的周乐皆被以《雅》名，可见有一部分人仍然秉持先秦的那种雅俗观念，这些人对当时那种以俗作雅的乐府观念是持批评态度的。史称“有雅材”“修学好古，实事求是”的河间献王刘德，认为治道非礼乐不成，故而“聘求幽隐，修兴雅乐以助化”。他看重的是先秦雅乐，故而“与毛生等共采《周官》及诸子言乐事者，以作《乐记》”，“采礼乐古事，稍稍增辑，至五百余篇”；武帝时来朝“献八佾之舞”，“大儒公孙弘、董仲舒等皆以为音中正雅，立之大乐”。[①] 但因为武帝自身对俗乐的喜好，只是将其“下大乐官，常存肄之，岁时以备数，然不常御，常御及郊庙皆非雅声”[②]。河间献王所采的那些“礼乐古事”与《乐记》“五百余篇”，终究也没有流传下来。司马迁因为有着先秦雅乐的观念，对汉代歌诗持批评态度，故而《史记·

① 具体论述参见《汉书·河间献王传》及《礼乐志》。

② （汉）班固：《汉书》第二十二卷，中华书局，1962，第1070页。

乐书》中对汉武帝制礼作乐、定郊祀之礼的重要成果——《郊祀歌十九章》，基本不录其辞而仅以“世多有，故不论”一笔带过。其部分选录两首《天马歌》之辞，则实际上是因为中尉汲黯对这种“不以光扬祖考、崇述正德为先，但多咏祭祀见事及其祥瑞而已”的歌诗持批评态度，并专门为此进书汉武帝：“凡王者作乐，上以承祖宗，下以化兆民。今陛下得马，诗以为歌，协于宗庙，先帝百姓岂能知其音邪？”[①] 这显然与司马迁的乐府观念是比较一致的。

雅俗本就是一个相对的概念，大俗大雅，大雅大俗，两者并非决然对立而是可以相互转化的。所以，汉武帝之以俗乐为郊祀之礼配乐，其本身是有积极作用的，是适应封建社会与礼乐文化发展规律的，应作一个更为全面和更为客观的理解与评价。其一，制礼作乐是一个王朝意识形态建设的重要组成部分，也是一个王朝核心价值体系构建的主要内容和根本举措。任何一个王朝都需要有一个统一的符合统治阶级利益的思想意识来维护秩序稳定，无论是祭祀的礼仪还是民众的教化，都要为维护这种政权稳定服务。汉之立国起于草莽，且汉高祖及其一同起事的诸多将领，基本来自于巫风盛行、祭神歌舞艺术极为发达的楚地，习惯了楚声的以丝竹乐器为主，自然觉得这样的乐舞更易于推行教化、巩固统治。正是这种王者功成作乐、治定制礼的礼乐教化思想与大量使用地方俗乐的手段，共同造就了两汉乐府的独特之处，而且这种特征在汉武帝后得到了更进一步的发挥，使我们今天所见到的汉乐府，成了两汉人们日常生活与内心世界的风情画。其二，汉武帝立乐府，在为朝廷制作雅乐的目的之下，实现了自我娱乐及游仙寻求长生的目的。这就在实际的礼乐使用过程中突出了乐舞的娱乐作用和功能。又因为乐舞的使用代表着权力与地位的尊崇，本为礼仪附属物的乐府，在汉代成了可供豪富吏民任意消费的商品。随着这种娱乐思想与商品意识的进一步扩大，乐府歌诗逐渐背离了礼乐教化之精神而被过度娱乐化、商品化，从而导致了哀帝时的罢撤乐府。

① （汉）司马迁：《史记》第二十四卷，中华书局，1982，第1178页。

李白乐府诗复变关系之再考察*

雷乔英

（北京，清华附中国际部，100084）

摘　要：在李白乐府诗复变关系的问题上，前辈学者有很多富有启发性的观点。但本文通过研究认为，李白的“将复古道”在思想内核上表现为“复多变少”的风貌，而艺术形制上则表现为“复少变多”的格局，从而在最终意义上，形成了李白乐府所独有的风格，取得了复古而高于古的超越性成就。因此，无论就艺术形制还是思想内核而言，李白创作乐府的初衷是“志在删述”比“将复古道”会更全面和准确。

关键词：李白　乐府诗　复与变

作者简介：雷乔英，女，文学博士，主要从事乐府学研究和国际学校中文教学及研究，现为清华附中国际部中文组负责人。

李白是大力创作乐府诗并取得超越性成就的诗人。他不仅凭借自己的天才，利用前代文学的各种资源对乐府诗进行改版和升级，而且始终坚定地站在礼乐文化传统的基石上，保持了乐府诗刺时寄慨、吟咏性情的雅正品格。因此，对李白乐府诗的研究不仅要在微观上从乐府文学以及文学内部作细密的考察，而且要在宏观上关涉乐府在礼乐文化传统中扮演的承继性角色及讽喻功能。

---

* 本文曾发表于“第二届乐府与歌诗国际学术研讨会”，参见《第二届乐府与歌诗国际学术研讨会论文集》，首都师范大学文学院与中国诗歌研究中心主办，2009。后在其基础上修改而成文。

一 研究现状及思考

对李白乐府诗复变关系的考察，是最能解释其乐府风貌形成原因的角度之一。古人及现代学者都不同程度地注意到李白乐府诗在艺术形制上对前代乐府诗的继承与发展。

在李白作品的诸多版本中，胡震亨《李杜诗通》及《唐音癸签》对李白乐府诗的评点，发前人所未发，抓住了李白乐府诗的特质，尤其注重厘清其乐府诗题的源流，“必参观本曲之辞与所借用之曲之辞，始知其源流之自，点化夺换之妙”，同时还要“善领其意”[①]，不拘泥于个别字句。胡震亨之评注对王琦《李太白全集》有很大影响。

现代学者在此基础上，关于李白乐府的复变关系也有很多讨论。王运熙在《李白研究·李白怎样向汉魏六朝民歌学习》中指出两点：其一，李白在创作上把古乐府当做专门之学，并以此教诲有写作才能的后进之士；其二，李白在学习乐府古诗时，善于根据不同时间不同地点的生活特点，根据诗的内容的要求，寻找合适的表现形式[②]，从而在乐府古题的限制内，实现了最大限度的创作自由。詹锳《李白诗论丛·李白乐府探源》在胡震亨思路的指引下，具体到每一类每一首去考察李白乐府诗的渊源有自和点化之妙[③]，让人一目了然李白乐府诗复变之所在。此后，詹锳先生主编的《李白全集校注汇释集评》“乐府诗”部分在引用前人和今人的研究成果时，也将这一思路贯穿其中[④]。张明非《从五言乐府诗看李白革新诗歌的实绩》认为，李白的五言乐府诗比七言乐府诗更鲜明地体现了他以复古为革新的诗歌主张[⑤]。傅如一《李白乐府论》谈到李白“对传统乐府诗的挖掘、整理与创新”时，分为四种情形：“其一，对乐府旧辞的语言加以修改锻炼，收到凿璞为玉的功效；其二，将文不对题的乐府旧辞尽力根据史料依题立意；其三，有些乐府旧题无古辞，或者，年深月久，古辞亡佚，

① 胡震亨：《李杜诗通》第四卷，转引自金涛声、朱文彩编《李白资料汇编》（唐宋之部），上册，中华书局，2007，第447页。

② 王运熙：《李白研究》，作家出版社，1962，第174~175页。

③ 詹锳：《李白诗论丛》，人民文学出版社，1984，第76~103页。

④ 詹锳：《李白全集校注汇释集评》，百花文艺出版社，1996。

⑤ 张明非：《从五言乐府诗看李白革新诗歌的实绩》，收入《20世纪李白研究论文精选集》，太白文艺出版社，2000，第838~851页。本文原载《中国李白研究》1991年集。

李白根据旧题所流传的古诗加以增补；其四，有些乐府旧题的古辞，立意实在欠佳，不足以垂示后人，所以李白要另筑新辞。"[①] 傅文还谈到了李白乐府的其他贡献，后面将分类论及。但是在理论上对李白乐府复变关系阐述得最明确和精到的是葛晓音先生。她在《论李白乐府的复与变》一文中提出李白大量创作古乐府，主要是出于"将复古道，非我而谁"的强烈使命感。并把李白乐府的复变关系分为三类：一是在体制、内容及艺术方面恢复古意；二是综合并深化某一题目在发展过程中衍生的全部内容，或在艺术上融合汉魏、齐梁风味再加以提高和发展；三是沿用古题，而在兴寄及表现形式方面发挥最大的创造性[②]。此外，郁贤皓《论李白乐府的特质》[③]、吴相洲师《李白乐府综论》[④] 等文章，也在复变关系上进行了一定的考察[⑤]。

前人对李白乐府复变关系的讨论，对笔者很有启发，但仍存在两点不足：一是对李白复变关系的分类过于简单和笼统，这样处理的弊端是不利于看清李白复变关系的全部细节和历程；二是因为这种大而化之的分类，使之看不清李白大量创作乐府诗的真正动机。按照葛晓音先生的逻辑，李白如果想复古道，那么其乐府诗中呈现更多的应该是"复"而不是"变"。而事实上，笔者通过对《乐府诗集》所收的李白 116 题 161 首乐府诗横向和纵向的分析，发现李白乐府诗在艺术形制上的"变"实际上要多于"复"。既然李白对乐府诗作了如此多的改变，那么，他所复的"古道"指代的内涵究竟是什么？

"复古道"为当时潮流，非李白独有，但李白"复"的方式和初衷却有其非同寻常之处。孟棨《本事诗》载：

> 其（李白）论诗云："梁陈以来，艳薄斯极。沈休文又尚以声律，将复古道，非我而谁与？"故陈、李二集律诗殊少。尝言"兴寄深微，

---

① 傅如一：《李白乐府论》，《文学遗产》1994 年第 1 期，第 26~28 页。

② 葛晓音：《论李白乐府的复与变》，《诗国高潮与盛唐文化》，北京大学出版社，1998，第 162~177 页。本文原载于《文学评论》1995 年第 2 期。

③ 郁贤皓：《论李白乐府的特质》，《李白学刊》（第一辑），上海三联书店，1989，第 41~52 页。

④ 吴相洲：《李白乐府诗综论》，收入《乐府与歌诗国际学术会议论文集》，2007。

⑤ 此外，按照复变思路写就的文章还有：吉文斌《李白古题乐府曲辞研究》，华东师范大学 2005 年硕士学位论文；梁旭艳《李白古乐府创作四题》，宁夏大学 2004 年硕士学位论文；刘曙初《李白乐府论》，安徽大学 1999 年硕士学位论文；蓝旭《李白乐府的类型化与个别化》，《山东师范大学学报》2004 年第 2 期，第 57~63 页。

五言不如四言，七言又其靡也，况使束于声调俳优哉”。[①]

此处还只是说李白复古是为了对抗梁陈以来的声律和辞藻，希望回到文风质朴，兴奇深微的时代。这也是就形制而言，果真如此，则李白乐府诗在形制上也应该“复”多于“变”。但李白《古风》其一里还有更进一步的阐释：

> 大雅久不作，吾衰竟谁陈？王风委蔓草，战国多荆榛。龙虎相啖食，兵戈逮狂秦。正声何微茫，哀怨起骚人。扬马激颓波，开流荡无垠。废兴虽万变，宪章亦已沦。自从建安来，绮丽不足珍。圣代复元古，垂衣贵清真。群才属休明，乘运共跃鳞。文质相炳焕，众星罗秋旻。我志在删述，垂辉映千春。希圣如有立，绝笔于获麟。

这里，李白首先历数了大雅不作的各代之衰，接着则用孔子“述而不作，信而好古”的话，申说自己并无创作之意，只想把“废兴万变”之中的那些作品，像孔子删诗一般，把它整理一下，去芜存菁罢了，这样庶几还可以“垂辉映千春”。可是孔子毕竟不是删述而已，其赞周易、删诗书、定礼乐之外，最后还作了流传千载的《春秋》，直到哀公十四年猎获麒麟时才绝笔。李白的抱负，亦正是如此。故本诗最后两句从“吾衰竟谁陈”，“我志在删述”的消沉想法中又一跃而起，以“希圣如有立，绝笔于获麟”的斩截之辞，表示愿意尽有生之年，努力在文学上有所建树，开创一代诗风。由于《诗经》所指代的不仅有雅正的诗歌，还包括雅正的音乐。因此，李白“我志在删述”的对象，除了古风，还包括诗乐合一的经典——乐府。而且相对于古风而言，乐府更接近于《诗经》。基于先秦礼乐文化的传统以及乐府自身的音乐文化背景及功能，汉乐府在产生之后，便成为继《诗经》《楚辞》之后人们深深仰慕和竞相模仿的经典。在声律大倡与辞藻浸淫的时代，李白选择乐府作为其复古道的媒子，是实现他创作诗乐合一经典的唯一选择。尽管李白所拟的某些乐府曲调在当时已不再入乐，但其如《文心雕龙·乐府》所说：“诗为乐心，声为乐体。乐体在声，瞽师务调其器；乐心在诗，君子宜正其文。”因此，欲正其乐，必正其文；

① 孟棨：《本事诗·高逸第三》，古典文学出版社，1957，第16页。

欲正其文，必归于雅正。所以，就算某些乐府已不再入乐，也不会从根本上破坏李白创造诗乐合一的经典，以立名不朽的宏图壮志。

总之，李白的“将复古道”绝不像前人所说的那么简单。他不仅在形制上反对声律和辞藻，希望回到文质炳焕的时代；而且在思想内核上，希望文章能用风雅之道传递圣道、人伦，以文之雅正，和乐之雅正，并最终指向政教人伦之雅正。所以，李白的“将复古道”，从根本上来说，是想创造新的诗乐合一的经典（或：与雅正之乐相匹配的诗的经典，如“古风”）。李白乐府成就之高，固然是他凭借自己的天才，将前代文学和乐府诗的养分熔为一炉，但更为重要的是，他从一开始想要创造的就是在内核上直指“风雅”的诗乐合一的经典。因此他才可能复古，并高于古。当然，这个古，除了先秦的大雅正声之外，还包括汉魏以后的雅正、真朴之作。

联系《乐府诗集》所收李白116题161首乐府诗的创作实际，我们将更加清楚地看到，李白的“将复古道”，在思想内核上表现为“复多变少”的风貌，而艺术形制上则表现为“复少变多”的格局，从而在最终意义上，形成了李白独有的乐府风格，取得了复古而高于古的超越性成就。

二　复变关系的内核：复多变少

古人对李白乐府诗的观照也多注意到其复变关系。但唐人言李白乐府之“复”，多从声律、辞采等形式层面而言。宋代以后，才将目光更多地转向其思想内容的典正和笔法的讽兴。

古人论李白乐府诗，认为其总体上具有风雅颂的特点。如南宋吴沆《环溪诗话》卷上云：

> 太白虽喜言酒色，然正处亦甚多。如《古风》之五十九首，皆《雅》也；如《蜀道难》、《乌栖曲》、《上留田》、《白头吟》、《猛虎行》等，非《风》乎；如《上云乐》、《春日行》、《胡无人》、《阳春歌》、《宜春苑奉诏》等，非《颂》乎。虽不可责其备，求其全，然舍李则又无以配乎杜矣。[1]

---

[1] 吴沆：《环溪诗话》卷中，中华书局，1985，第15~16页。

但同时因为李白自身的个性，其作品相对于《诗经》《楚辞》而言，虽然大体上有其形貌，而规模与气量终究不能势均力敌，其如清人应时在《李杜诗纬序》中所言：

> 唐人渐革陈、隋之糜，因变而分定体式，人各有所长，故皆结光之片羽也。独李白、杜甫奋乎千百年以后，探极骚雅风人之旨趣，感发事故而吟咏性情，其于圣人之言则具体而微也。[1]

但无论如何，李白始终是在乐府诗的体制内对《诗经》和《楚辞》等雅正传统继承得最好的诗人了。

现就其乐府诗骨子里包含的思想内容来看，多是忧国家、倡人伦、张仁义之辞。宋释契嵩不仅称赞李白乐府诗旨在尊国家、正人伦之道，而且由诗格推而及人格，认为李白其人居于圣贤也不为过：

> 余读《李翰林集》，见其乐府诗百余篇，其意尊国家，正人伦，卓然有周诗之风，非徒吟咏情性，咄呕苟自适而已。白当唐有天下第五世时，天子意甚甚或作喜声色，庶政稍解，奸邪辈得入窃弄大柄。会禄山贼兵犯阙，而明皇幸蜀，白闵天子失守，轻弃宗庙，故作《远别离》以刺之。至于作《蜀道难》以刺诸侯之强横，作《梁甫吟》伤怀忠而不见用，作《天马歌》哀弃贤才而不录其功，作《行路难》恶谗而不得尽其臣节，作《猛虎行》愤胡虏乱夏而思安王室，作《阳春歌》以诫淫乐不节，作《乌栖曲》以刺好色不好德，作《战城南》以刺穷兵不休，如此者不可悉说。及放去犹作《秋浦吟》一名《东甫吟》，冀悟人主。意不果望，终弃于江湖间，遂纡余轻世，剧饮大醉，寓意于道士法。故其游览、赠送诸诗，杂以神仙之说。夫性之所作，志之所之，小人则以言，君子则以诗，由言诗以求其志，则君子小人，可以尽之。若白之诗也如是，而其性之与志，岂小贤哉！脱当时始终其人，尽其才而用之，使立功业，安知其果不能也。迩世说李白清才逸气，但谪仙人耳，此岂必然耶！

---

[1] 应时：《李杜诗纬叙》，转引自裴斐、刘善良编《李白资料汇编》（金元明清之部），第1册，中华书局，1994，第688页。

观其诗，体势才思如山耸海振，巍巍浩浩，不可穷极，苟当时得预圣人之删，可参二《雅》，宜与《国风》传之于无穷，而《离骚》、《子虚》不足相比。[①]

宋人葛立方虽然认为李白个人立身行事不像醇儒那样都合于人伦至道，但也同样称赞李白乐府对三纲五常的反复书写，其曰：

李白乐府三卷，于三纲五常之道，数致意焉。虑君臣之义不笃也，则有《君道曲》之篇，所谓“风后爪牙常先太山稽，如心之使臂。小白鸿翼于夷吾，刘葛鱼水本无二。”虑父子之义不笃也，则也《东海勇妇》之篇，所谓“淳于免诏狱，汉主为缇萦。津妾一棹歌，脱父于严刑。十子若不肖，不如一女英。”虑兄弟之义不笃也，则有《上留田》之篇，所谓“田氏仓卒骨肉分，青天白日摧紫荆。交柯之木本同形，东坡憔悴西枝荣。无心之物尚如此，参商胡乃寻天兵!”虑朋友之义不笃也，则有《箜篌谣》之篇，所谓“贵贱结交心不移，惟有严陵及光武。”“轻言托朋友，对面九疑峰。”“管鲍久已死，何人继其踪?”虑夫妇之情不笃也，则有《双燕离》之篇，所谓“双燕复双燕，双飞令人羡。玉楼珠阁不独栖，金窗绣户长相见。”[②]

又范椁《李翰林诗》评《远别离》时，亦一针见血地指出李白对三纲五典的背负：

《远别离》此太白伤时……此篇最有楚人风，所贵乎楚言者，断如复断，乱如复乱，而词意反复曲折行乎其间者，实未尝断而乱也。使人一唱三叹而有遗音，至于抆泪讴吟又足以兴，夫三纲五典之重者，岂虚也哉?[③]

---

① （宋）释契嵩：《书李翰林集后》，转引自金涛声、朱文彩编《李白资料汇编》（唐宋之部）上册，中华书局，2007，第115页。

② （宋）葛立方：《韵语阳秋》第十卷，上海古籍出版社，1984，第121页。

③ （元）范椁：《李翰林诗》第一卷，转引自裴斐、刘善良编《李白资料汇编》（金元明清之部），第1册，中华书局，1994，第63页。

此外，宋人钱公辅从李白作品的奇放风格出发，认为只有才雄性挺和胸怀仁义者才能写出如此大奇大伟之作：

> 夫音不可缺笙竽琴瑟，味不可缺珍馐百品，圣人之言不可缺歌咏讽诵……太白之于学圣道者，其亦几于是乎。观其卷，初，若《远别离》、《蜀道难》、《胡无人》、《战城南》之比，皆辞气抑扬，始怪骇而终絜；语虽放荡逸伟，如骐骥勇怒、怒龙奋水之可畏，其不也必造乎理，然后折而正之。非才雄性挺，包括仁义者，畴能若是？惜哉！使彼数百篇皆与此类，则庶几推道可复，而后世无郑节之蠹焉。[①]

在这些支持者之外，也有反对的声音认为李白对于国家、人伦、正义的书写是存在局限的。如宋人徐积认为李白诗歌的枉道放言乃因贫贱之故，而像孟子这样的大圣人却能受贫贱而不枉道[②]。此外，苏辙在《诗病五首》中亦从诗歌本身和李白的立身行事两方面指出他不如杜甫之知晓义理[③]。

这些质疑固然有一定的道理，但却不能从根本上推翻李白乐府诗所包含的深刻思想内涵。其如《诗经》《楚辞》与汉乐府一样，李白对这些义理的表达，仍然主要地借助讽刺颂美的方式加以实现。早在唐代，吴融在《禅月集序》里就曾言明：

> 夫诗之作者，善善则咏颂之，恶恶则风刺之。苟不能本此二者，韵虽甚切，犹土木偶不生于气血，何所尚哉！自风雅之道息，为五言七言诗者，皆率拘以句度属对焉。既有所拘，则演情叙事不尽矣。且歌与诗，其道一也。然诗之，所拘悉无之，足得于意。取非常语，语

---

① 钱公辅：《读李白文》，转引自金涛声、朱文彩编《李白资料汇编》（唐宋之部），上册，中华书局，2007，第142页。

② （宋）徐积：《节孝先生文集》，卷三十一《语录》："人之为文，需无穷愁态乃善。如杜甫则多穷愁，贾岛则尤甚。李白又近于放言。此皆贫贱之所忌。……若孟子人不知亦嚣嚣，直能受贫贱而不枉道也矣。"

③ 苏辙：《栾城第三集》卷八："李白诗类其为人，骏发豪放，华而不实，好事喜名，不知义理之所在也。语用兵，则先登陷阵不以为难；语游侠，则白昼杀人不以为非，此岂其诚能也？白始以诗酒奉事明皇，遇谗而去，所至不改其旧。永王将窃据江淮，白起而从之不疑，遂以放死。今观其诗，固然。唐诗人，李、杜称首，今其诗皆在，杜甫有好义之心，白所不及也。"

非常意，意又尽则为善矣。国朝为能歌诗者不少，独李太白为称首。盖气骨高举，不失颂咏讽刺之道。厥后白乐天为讽谏五十篇，亦一时之奇逸极言。[①]

这就揭示了李白诗歌为人称首，表面上看来是因为“气骨高举”，而实际上却是由于他继承了诗骚“颂咏讽刺”的笔法。但这种笔法在李白那里尚表现得比较含蓄，经过杜甫，再到“为君、为臣、为民、为物、为事而作，不为文而作”的元白那里方才坦白到底。

如前引契嵩及葛立方论李白乐府对国家、人伦的观照乃用讽刺颂美之法一样，明人朱谏《李诗选注》也看到这一诗法在李白乐府中的无所不包，并因之而标举李白乐府为集诗家之大成：

李白乐府辞固美矣，未免泥题，稍离古作，恐不能依合声调，欲以被管弦谐律吕似亦难矣。……其所咏者，古今之治乱，人物之贤否，与夫宴饮之情，游观之乐，皆假乐府之目以法之，讥刺讽美，意各有存也。体制备而辞义精，白之乐府可谓集诗家之大成者矣。[②]

此外，朱谏对李白古风的评点亦可见出其古风与乐府在复古道这一问题上实乃殊途同归：

古风者，效古风人之体而为之辞者也。……李诗所谓古风者止五十九章，美刺褒贬，感发惩创，得古风人之意。[③]

在具体分析李白乐府和《古风》作品时，朱谏直接用《诗经》赋比兴的方法予以阐释。尽管经过数代的发展，作为唐代诗人的李白在写作笔法上早已获得更多的技艺，但朱谏的分析却从根本上揭示了李白诗艺的核心，那便是来自《诗经》时代的赋比兴。这些笔法的运用，让李白

① 《全唐文》第八二〇卷，中华书局，1982，第 8643 页。

② （明）朱谏：《古乐府小序》，《李诗选注》第一卷，转引自裴斐、刘善良编《李白资料汇编》（金元明清之部）第 1 册，中华书局，1994，第 224 页。

③ （明）朱谏：《李诗选注》第二卷，《古风小序》，收入孙诒让《温州经籍志》，上海社会科学院出版社，2005，第 1143 页。

作品无论怎样的风云莫测，却仍在骨子里与《诗经》、楚骚的精神遥相呼应。

相对于朱谏分析的勉强而言，明人唐汝询《唐诗解》与清人陈沆《诗比兴笺》的解析则要切中肯綮得多。如《唐诗解》卷三：

> 《子夜吴歌》（长安一片月）：此为戍妇之辞，以讥当时战伐之苦也。……不恨朝廷之黩武，但言胡虏之未平，深得风人之旨。
>
> 《塞上曲》：此追美太宗武功之盛，概伤安、史之乱而作也。
>
> 《乌栖曲》：此因明皇与贵妃为长夜饮，借吴宫事以讽之。
>
> 《长相思》：此太白被放逐之后，心不忘君而作。
>
> 《北风行》：此因塞外苦寒，故为戍妇之词以讽上也。
>
> 《远别离》：按玄宗以安史之乱传位肃宗而称太上皇，居兴庆宫……怏怏不愉而崩。时太白长流夜郎，自谓先帝旧臣，不甚感愤，乃以皇、英自比，《竹书》托兴而作是诗，意谓我之放逐而与君别也。其犹古之儿女乎，窜身洞庭、潇湘之间，孰不以此别为悲者？[①]

又如陈沆《诗比兴笺》卷三：

> 《君道曲》：《史记·黄帝本纪》举风后、力牧、常先、太鸿以治民……案此言人君当与贤臣一心一德以成功业也。明皇疏张九龄，黜王忠嗣，廷无将相之才，国无磐石之固矣。大地不攘土壤，故能成其厚。此概陈古以风之。
>
> 《春日行》：此以王道讽求仙也。
>
> 《白鸠拂舞辞》：刺臣之不仁也。
>
> 《上留田行》：此伤太子瑛、鄂王瑶、光王琚遇害之事也。
>
> 《丁督护歌》：天宝元年，江淮南租庸等使韦坚引浐水抵苑东望春楼下，为潭以聚江淮运船。役夫匠，通漕渠，发人丘垄，自江淮至京城，民间萧然愁怨。二年而成，上幸望春楼，新潭赐名曰广运。诗概陈疾苦以风其上。

---

① （明）唐汝询：《唐诗解》，转引自裴斐、刘善良编《李白资料汇编》（金元明清之部）第1册，中华书局，1994，分别见第508、509、513、514、514页。

《古朗月行》：忧禄山将叛时作。

《公无渡河》：盖伤永王璘起兵不成诛死。[①]

尽管唐、陈二人的索解与今人系年考证的成果还时有抵牾之处，但循着讽兴颂美的思路，我们则可以看到李白乐府诗所承载的深深的社会责任感和人文关怀。

但是从白居易和元稹那里却传来反对的声音。在《与元九书》中，白居易“粗论歌诗大端，并自述为文之意”，认为自《诗经》以来，诗歌用以补察时政、泄导人情之道是一路崩坏，慢慢远离的。他叹息道：

> 唐兴二百年，其间诗人不可胜数。所可举者，陈子昂有《感遇诗》二十首，鲍防《感兴诗》十五篇。又诗之豪者，世称李、杜。李之作，才矣！奇矣！人不逮矣！索其风雅比兴，十无一焉。杜诗最多，可传者千余首。至于贯穿古今，覶缕格律，尽工尽善，又过于李焉。然撮其《新安》、《石壕》、《潼关吏》、《芦子关》、《花门》之章，“朱门酒肉臭，路有冻死骨”之句，亦不过十三四。杜尚如此，况不逮杜者乎？仆常痛诗道崩坏，忽忽愤发，或废食辍寝，不量才力，欲扶起之。嗟乎！事有大谬者，又不可一二而言，然亦不能不粗陈于左右。[②]

在唐代众多的诗作中，为白居易标举的还是那些比兴讽寄之作。而即使是公认的大家李白、杜甫，在白居易的苛求中也神色暗淡。李白乐府诗多达116题161首[③]，而按白居易“十无一焉”的比例算来，有风雅比兴者不超过16首，实际上他认为合格的要更少。而杜甫可列出名字的比兴之作却有《新安吏》《石壕吏》《潼关吏》等言之凿凿的十三四首。这就是说，杜甫的这些乐府诗更接近于白居易新乐府的标准。而实际上，杜甫的乐府诗创作正是白居易的先驱。但白居易“新乐府”50首的创作实践表明这种标准实际上要严格得多。其《新乐府五十首序》道：

---

① （清）陈沆：《诗比兴笺》第三卷，中华书局，1959，第130~158页。

② （唐）白居易：《白居易集》第四十五卷，中华书局，1979，第961~962页。

③ 按《乐府诗集》的统计。

> 凡九千二百五十二言，断为五十篇。篇无定句，句无定字，系于意，不系于文。首句标其目，卒章显其志。《诗》三百之义也。其辞质而径，欲见之者易谕也。其言直而切，欲闻之者深诫也。其事核而实，使采之者传信也。其体顺而肆，可以播于乐章歌曲也。总而言之，为君、为臣、为民、为物、为事而作，不为文而作也。[①]

因此，这种标准实际上包含着四个方面的意思：其一，这种乐府“系于意，不系于文”，说明其注重的是功能上的“救济人病，裨补时阙”；其二，这种乐府的创作要求“首句标其目，卒章显其志”，说明其在体制上有着整齐划一的规则，而这也是从属于其功能的；其三，这种乐府“辞质而径，言直而切”，说明其在语言上的要求是浅俗直白的，这同样也从属于其功能；其四，这种乐府“体顺而肆”，说明其对韵律的要求是与准备入乐的实现途径相关联的，而这也同样从属于其教化功能的实现。在某种程度上，白居易的标准似乎是更接近于《诗经》，但问题在于，《诗经》本身也是灵活多变的，不像白居易那么一本正经、沉沉背负；因此后代的乐府诗人，不管复或变，也都不是庄严肃穆的。真正符合白居易标准的，除了杜甫、元结的新乐府，罕有他作。可是，这些符合白氏标准的“新乐府”虽然风雅比兴俱在，却了无生气。

元稹对李白乐府的贬斥与白居易如出一辙。其在《唐故工部员外郎杜君墓系铭并序》中道：

> 唐兴，官举大振。历世之文，能者互出。而又沈、宋之流，研练精切，稳顺声势，谓之为律诗。由是而后，文变之体极焉。然而莫不好古者遗近，务华者去实；效齐、梁则不逮于魏、晋，工乐府则力屈于五言；律切则骨格不存，闲暇则纤浓莫备。至于子美，盖所谓上薄风骚，下该沈宋，言夺苏李，气吞曹刘，掩颜谢之孤高，杂徐庾之流丽，尽得古今之体势，而兼人人之所独专矣。使仲尼锻其旨要，尚不知贵，其多乎哉。苟以其能所不能，无可无不可，则诗人以来，未有如子美者。是时山东人李白亦以奇文取称，时人谓之“李杜”。余观其壮浪纵恣，摆去拘束，模写物象，及乐府歌诗，诚亦差肩于子美

① （唐）白居易：《白居易集》第三卷，中华书局，1979，第52页。

矣。至若铺陈终始，排比声韵，大或千言，次犹数百，词气豪迈而风调清深，属对律切而脱弃凡近，则李尚不能历其藩翰，况堂奥乎！[①]

这里，元稹也是以“干预教化”为诗歌之能事。按照这种标准，则汉时“雅郑之音亦杂”，魏之三祖“尤极于古”，“晋世风概稍存。宋、齐之间，教失根本”，直到唐代才“能者互出”。但在群星闪耀的唐代诗坛中，最为元稹激赏的则是集大成之杜甫，似乎有了杜甫，其他诗人的存在都是多余的。连与杜甫并举的李白在他眼里也不过是“以奇文取称”之流，不仅李白壮浪纵恣的作品，连乐府歌诗也差肩于杜甫，而其标准，除了“体势”之优，更重要的则是“教化”之旨。在《乐府古题序》中，元稹更详细地阐明了教化与乐府之间的关系：

况自《风雅》至于乐流，莫非讽兴当时之事，以贻后代之人。沿袭古题，唱和重复，于文或有短长，于义咸为赘剩；尚不如寓意古题，刺美见事，犹有诗人引古以讽之义焉。曹刘沈鲍之徒，时得如此，亦复稀少。近代唯诗人杜甫《悲陈陶》、《哀江头》、《兵车》、《丽人》等，凡所歌行，率皆即事名篇，无复倚傍。予少时与友人乐天、李公垂辈，谓是为当；遂不复拟赋古题。[②]

总体而言，元稹与白居易一样也认为乐府的功能是“讽兴当时之事”，由此则决定了乐府创作的方向：一方面，如果用古题，则是“寓意古题，刺美见事”；另一方面，由于用古题刺美见事之作并不多，倒是新题的出现改变了格局，即如杜甫一般的“即事名篇，无复倚傍”。在“讽兴”功能先行的前提下，元白等人当然认为后者更为可取，于是便开始了对这种新题乐府的大力倡导和创作。但是，其如上文对白居易乐府诗标准的分析一样，元稹的标准跟白居易一样也是苛刻和顽固的。因此，用这种苛刻的标准所衡定的李白乐府诗“索其风雅比兴，十无一焉”的结论，也并没有太大的说服力。

李白乐府以讽刺比兴之法传递人伦义理，从而在风格上指向诗骚与汉

① 冀勤点校《元稹集》第五十六卷，中华书局，1982，第601页。
② 冀勤点校《元稹集》第二十三卷，中华书局，1982，第254~255页。

魏乐府之雅正与真朴。明人杭淮就李白的总体文风评道："李白富才华，文雅蔼风骚。"而明人胡应麟在品读李白《公无渡河》时则指出其格调与汉魏乐府的相似，其言："长短句中有绝类汉魏者，至格调翩翩，望而知其为太白也。"[①] 最后，清代诗论家乔亿在总体上点评李白乐府时指出："太白乐府、五言约六百口余篇，要不失《风》、《雅》指趣。间涉径露，固属不经意之作；亦摆去拘束。"[②]

就像有论者质疑李白乐府对国家、人伦的书写一样，也有声音质疑李白乐府风格之雅正。譬如宋人田锡就认为李白的狂歌弥漫，有失教化之旨，非文质之常态，而为"文之变"也，其言：

> 夫人之有文，经纬大道。得其道，则持政于教化；失其道，则忘返于靡漫。孟子、荀卿得大道者也，其文雅正，其理渊奥，其后……皆文质常态也：若豪气抑扬，逸词飞动，声律不能拘于步骤，鬼神不能秘其幽深，放为狂歌，目为占风。此所谓文之变也。李太白天付俊才，豪侠悟道，观其乐府、得非专变于文欤！[③]

此外，被范椁认为有三纲五典之重的《远别离》则被严羽斥为"才逸失捡，杂而无章，学骚而失之"[④]。严羽论诗多重修辞与意境，而于诗歌背景和复杂的思想情感观照不足，实不足为怪也。最后，明人姜南虽肯定了李白的才华及"复元古而续大雅"之功，但又说其若被之管弦而歌于朝庙，却又不足与成周诸雅比肩。其言：

> 唐诗之所以为善者，以能振起齐梁以来艳薄之习，而远接汉魏之古雅也。而李太白以唐人之作能复元古而续大雅，吁！以唐人之作，欲窥《郑》、《卫》、《缁衣》、《鸡鸣》、《淇澳》、《定中》之藩篱，且不能得，况望二《雅》乎？以唐人之诗，被之管弦而歌于朝廷郊庙，其与成周诸雅，类乎，不类乎？唐节谓删后无诗，则信然矣。[⑤]

---

① （清）胡应麟：《诗薮》内编卷一，上海古籍出版社，1979，第12页。

② 乔亿：《剑溪说诗》第一卷，载郭绍虞《清诗话续编》，上海古籍出版社，1983，第1080页。

③ 田锡：《贻陈季和书》，田锡撰、罗国威校点《咸平集》第二卷，巴蜀书社，2008，第32页。

④ 严羽：《李太白诗集》第六卷，陈定玉辑校《严羽集》，中州古籍出版社，1997，第130页。

⑤ 姜南：《李白论诗》，《蓉塘诗话》卷九，转引自裴斐、刘善良编《李白资料汇编》（金元明清之部）第1册，中华书局，1994，第288页。

姜南的这种论调其实与唐人吴融在《禅月集序》中对白居易新乐府讽刺精神之彻底的奖赏是一脉相承的[1]。总之，这些质疑的声音要么看不到李白以一己之才气变革乐府的功劳，要么只看到《诗经》作为儒典的价值，而看不到《诗经》作为文典的意义，故对李白乐府偏执一辞。

事实上，李白乐府也并非狭隘与固守，其雅正之路复归的对象及范围，除先秦的《诗经》《楚辞》外，汉魏以后的作品，包括乐府及乐府外的雅正之作，都是他追慕和模拟的对象。

李白早年三拟《文选》[2]，表明他对汉魏六朝文学传统的重视，也为出蜀后的创作打下坚实的基础，当然他对这些文学的继承也是带有选择性的。这种选择在其日后作品中显露无遗。明宋濂《答章秀才论诗书》指出李白所宗除《风》《骚》外，还有建安七子，其曰：

> 唐初承陈、隋之弊，多尊徐、庾，遂致颓靡不振。……开元、天宝中，杜子美复继出，上薄《风》、《雅》，下该沈、宋，才夺苏、李，气吞曹、刘，掩颜、谢之孤高，杂徐、庾之流丽，真所谓集大成者，而诸作皆废矣。并时而作有李太白，宗《风》、《骚》及建安七子，其格极高，其变化若神龙之不可羁。[3]

此外，清人乔亿《剑溪说诗》对李白所宗对象则具体到各个诗人，进行了全面的发掘：

> 太白诗有似《国风》“小雅”者，有似楚《骚》者，似汉魏乐府及古歌谣杂曲者，有似曹子建、阮嗣宗者，有似鲍明远者，似谢玄晖

---

① “天才人才鬼才”条：予以为居易乐府诸诗，有爱国忧君之意，虽其造语不及白、贺，而或者目为浅近，然犹有得《风》《骚》之旨。白、贺诗格调虽高古，使于成周之世，太师不录也。[姜南：《蓉塘诗话》，卷十六，转引自裴斐、刘善良编《李白资料汇编》（金元明清之部）第1册，中华书局，1994，第289页。]

② 段成式《酉阳杂俎》曰：“（李）白前后三拟词选，不如意，悉焚之。唯留《恨》、《别赋》。”王琦注：“今《别赋》已亡，唯存《恨赋》矣。”（王琦注：《李太白全集》，商务印书馆，1977，第11页。）

③（明）宋濂：《答章秀才论诗书》，郭绍虞主编《中国历代文论选》中册，中华书局，1962，第252页。

者，又有似阴铿、庾信者，独无一篇似陶。[①]

李白模拟对象如此之广，故清人吴乔《围炉诗话》感叹道："太白祖述《骚》、《雅》，下逮齐梁七言，无所不包，奇之又奇，而字字有本，讽刺沉切，自古未有也，后人宜以为法。"[②]

总之，在复古思潮盛行的唐代，李白以前代雅正文学为宗，不仅在思想内核上直承《诗经》《楚辞》和汉乐府对国家、人伦的负载，并以比兴讽刺的手法付诸笔端，形成雅正、质朴的艺术风格。虽然在艺术手法上，李白还汲取了除诗骚外更多的营养，但从根本而言，这些手法也都从属于深刻的社会关怀、讽兴的艺术手法和雅正的艺术品格。因此，从总体上来说，李白乐府的复变关系，在思想内核的各个层面都表现为：复多于变。

三　复变关系的形制表现：复少变多

尽管李白乐府在思想内核上直承诗骚与汉乐府精神而来，却又最终在形貌上因为艺术形制的不同而有别于前代经典。这种不同如果放在乐府学内部加以考察会更加一目了然。吴相洲师在《关于建构乐府学的思考》一文中提出考察乐府诗构成的五要素，分别为：题名、曲调、体式、本事、风格。[③] 笔者在形制层面对李白乐府诗的考察亦大致围绕此五要素展开，并最后综合考察其总的复变关系。

一就题名而言。李白所作乐府 116 题 161 首，约占唐人古题乐府的三分之一。其中汉魏乐府古题约占百分之八十，而其余约占百分之二十，除写于供奉翰林时期的 11 首近代曲辞外，还有 17 首近似古乐府的新乐府辞[④]。因此，如果仅从古乐府题名的数量上，不难发现李白复古之用意。但是，如果仔细考察李白在这些乐府旧题之下，具体写作的趋向，则会发现充满无数变化的"李式乐府"。关于此点，笔者随后将在综合考察部分

---

① （清）乔亿：《剑溪说诗》卷上，郭绍虞、富寿荪《清诗话续编》下册，上海古籍出版社，1983，第 1081 页。

② （清）吴乔：《围炉诗话》第二卷，中华书局，1985，第 34 页。

③ 吴相洲主编《乐府学》第一辑，学苑出版社，2006，第 1～12 页。本文原载于《北京大学学报》2006 年第 3 期。

④ 葛晓音：《论李白乐府的复与变》，《诗国高潮与盛唐文化》，北京大学出版社，1998，第 162 页。本文原载于《文学评论》1995 年第 2 期。

予以详细的阐释。

二就曲调而言。开元年间士大夫要求从礼乐入手实行教化的呼声很高，崇雅黜俗成为一种流行的思潮①。李白乐府古题中仍入乐的曲调为47首②，占李白乐府总数的百分之四十。这就说明，李白是想借这些仍旧入乐的曲调，表达自己崇尚古道的诗乐追求。这些仍入乐的曲调在李白笔下，相对于其他不再入乐的曲调而言，在句式上更多地呈现为齐言的模式，这与唐时广为传唱之绝句正有某种相似③。至于李白用这些曲调写作的古乐府本身是否被入乐传唱，笔者也尚未发现足资证明的文献。

三就体式而言。体式大约包括句式、篇幅、声律和语体风格等。就句式来说，李白相对于他前面的拟作者，则更忠实于古辞：古辞杂言，李辞则杂言；古辞齐言，李辞则齐言。但李白的忠于古辞，并非亦步亦趋，而是根据情感、音节的表达需要灵活变化。

四就篇幅来说，李白相对于其他拟作而言，在长短上更接近古辞，但在多数情况下，李辞往往比古辞要长，盖因李白在忠于古辞前提下，又作了不少的发挥和想象。

五就声律来说，李白诗中绝少律诗也。究其原因，其如前引孟棨《本事诗》所载：

> 其（李白）论诗云："梁陈以来，艳薄斯极。沈休文又尚以声律，将复古道，非我而谁与？"故陈、李二集律诗殊少。尝言"兴寄深微，五言不如四言，七言又其靡也，况使束于声调俳优哉。"④

李白不想受缚于声律，既与其个性奔放有关，还与当时律诗多为淫靡的入乐之作。故明人方弘静《千一录》云："太白耻为郑卫之作，律

---

① 葛晓音：《论李白乐府的复与变》，《诗国高潮与盛唐文化》，北京大学出版社，1998，第175页。本文原载于《文学评论》1995年第2期。

② 此处的数据是在吴相洲《唐代旧题乐府入乐情况的基本估计》的基础上得来的。参见吴相洲《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》，北京大学出版社，2004，第33~55页。

③（清）王士祯："梨园弟子所歌，率当时诗人之作，如王之涣之《凉州》，白居易之《柳枝》，王维《渭城》一曲流传尤盛，此外虽以李白、杜甫、李绅、张籍之流，因事创调，偏什繁复，要其音节，皆不可歌。"王士祯：《带经堂集》卷四十一，转引自裴斐、刘善良编《李白资料汇编》（金元明清之部）第1册，中华书局，1994，第658页。

④（唐）孟棨：《本事诗·高逸第三》，古典文学出版社，1957，第16页。

诗故少。"①

六就语体风格来说，李白乐府有楚辞体、建安体和鲍照体的影迹，同时也形成了纵横变幻和清新浅近的"李白体"。关于楚辞体，曾季狸《艇斋诗话》云："古今诗人有《离骚》体者，惟李白一人。……如《远别离》云：日惨惨兮云冥冥，猩猩啼烟兮鬼啸雨。"又范梈《李翰林诗》评《远别离》时亦道："此篇最有楚人风，所贵乎楚言者，断如复断，乱如复乱，而词意反复曲折行乎其间者，实未尝断而乱也。"② 关于建安体和鲍照体，范温《潜溪诗眼》"诗宗建安"条云：

> 建安诗辩而不华，质而不俚，风调高雅，格力遒壮。……唐诸诗人，高者学陶、谢，下者学徐、庾，惟老杜、李太白、韩退之早年皆学建安，晚乃各自变成一家耳。……李太白亦多建安句法，而罕全篇，多杂以鲍明远体。③

总之，由句式、格律和语体风格等体式上的情况来看，李白当是复中有变，特别是其语体风格，在继承前人的基础上自成一统。

相对于其他拟作而言，李白乐府诗在本事上是承古辞较多的。故李东阳云："予尝观汉魏六朝间乐府歌辞，爱其质而不俚，腴而不艳，有古诗言志依永之意，播之乡国，各有攸宜。……唐李太白才调虽高，而题与意多仍其旧。"④ 虽然李白大多数乐府题承古辞本事而来，但也不排除少数的例外，其如蔡启《蔡宽夫诗话》云："齐、梁以来，文士喜为乐府辞，然沿袭之久，往往失其命题本意。……盖辞人例用事，语言不复详研考，虽李白亦不免此。"而即使是那些忠于本事的乐府，李白也用自己的天才对本事作了许多合理的想象与改变。笔者最后在具体比较李白乐府与乐府古辞的不同之处时还会进一步谈到。

最后来看风格问题。李白既有复古道之思想内核作为支撑，且又在

① （明）方弘静：《千一录》第十二卷，转引自裴斐、刘善良编《李白资料汇编》（金元明清之部）第1册，中华书局，1994，第331页。

② （元）范梈：《李翰林诗》第一卷，转引自刘熙载《艺概》第三卷，上海古籍出版社，1978，第102页。郭绍虞辑《宋诗话辑佚》（上），中华书局，1980，第315页。

③ 郭绍虞辑《宋诗话辑佚》（上），中华书局，1980，第315页。

④ （明）李东阳：《拟古乐府引》，转引自裴斐、刘善良编《李白资料汇编》（金元明清之部）第1册，中华书局，1994，第199页。

乐府形制上极力模仿古辞，因此，其乐府从风格上来说与汉魏乐府最为神似。其如沈德潜《说诗晬语》卷上所说："古乐府声律，唐人已失，试看李太白所拟，篇幅之短长，音节之高下，无一与古人合者，然自是乐府神理，非古诗也。"至于李白得乐府神理后的排次，胡应麟《诗薮》道："若李杜五言大篇、七言乐府，方之汉魏正果，虽非最上，犹是上乘。"[①] 胡氏所言当是确论，只是与汉魏乐府相比，李白在继承其"宁朴勿巧，宁疏勿炼"（沈德潜）的风格之外，又因自身豪放不羁的个性以及对古代优秀诗人的模拟之故，为乐府诗注入了纵横变幻和清新浅近的风格。

当我们逐次分析李白乐府五要素时，似乎其形制上也有许多遵循古乐府之处，但这些遵循处只代表李白的一些基本立场，事实上经李白的天才挥洒之后，这些乐府大都焕然一新。

笔者从总体上将李白乐府诗对前人的拓展分为七种类型：其一，对故事情节的拓展与合理想象；其二，空间拓展之一：对自然环境的夸张延伸（地理空间），如《远别离》"海水直下万里深"，萧注曰："离恨之苦与海水俱深"；其三，空间扩展之二：由人间及天上，有道家的想象和庄屈的影子；其四，对故事背景历史空间的追溯；其五，叙事人称的客观化；其六，抒情程度的加大，如《远别离》"苍梧山崩湘水绝，竹上之泪乃可灭"；最后，则是句式的自由变换，声韵出入于和谐与铿锵之间。但最关键的是，李白综合以上各种方式，用不拘一格、自由挥洒的抒情模式保存并增添了古乐府的惝怳迷离之美，结果变"古朴真淳"为"纵横变幻"（王世贞《艺苑卮言》）。这种拓展写法的来源有：屈骚之恣意、赋之铺陈、七古之晓畅。所以，李白复的不仅是古乐府本身，还有古代诗艺的全体，只是仅借乐府这一特殊领域表现之，因其是经典的代表。其如罗根泽《乐府文学史》所言"以一切文学为乐府"[②]。

事实上，其如笔者第一部分所论，不管李白站在一个怎样的平台上，以及施展怎样的技艺，他想做的事情只有一件，那就是在旧的经典基础上，创造新的经典，以实现其不朽的目的。或者说，在学习模拟及有所创

① （清）胡应麟：《诗薮》内编卷一，上海古籍出版社，1979，第21页。

② 罗根泽：《乐府文学史》，东方出版社，1996，第206页。

造的基础上，让自己跻身经典的领域，成为后世敬仰的经典。因此，李白是想借经典给自己增加某种光环，提高声名。不论是完全仿照经典者，略有改变者，集合历代乐府的内容与诗艺全体者，反其道而行之者，别出新意者，借古题言时事者，李白均是想在乐府这一经典的范畴下有所建树。他想要做的事情是在唐时崇尚礼乐教化的复古思潮中传播声名，并最终指向跻身经典、立名不朽的终极追求。

如果对李白乐府诗相对于乐府文学本身的复变情形作更细致的分类，我们可以更清楚地看到他的这种努力和尝试。

其一，完完全全忠于古辞者，此类作品甚少。这种作品分两类：一种是早期学艺时的简单模仿；一种是李白对顶礼膜拜的前代作家的敬礼，所以他不会主动想要超越或有所创新，比如某些模仿曹植、鲍照与谢朓的乐府作品。最典型的如《入朝曲》，其颂朝会之气象，从内容到体式、风格完全承谢朓古题而来，毫无创新。

其二，世代累积型。这种在内容或技艺方面囊括众家的做法，既让李白走过了乐府诗的探索阶段，也实现了乐府诗的新生。此种情形的出现，是李白对前代乐府抱有不满的状态下创作的。如《少年行三首》（其三）全面描画游侠及时行乐、逍遥自在的生活方式，言及球猎、报仇、寻欢、乐善好施、轻财重义、平交王侯等多方面，故超过古辞为后人所本。

其三，在众多的古辞中，并非一心回到古辞最初，而是选取其中的佳作模拟并意图超越之。如梁代柳惲首作的《独不见》，其辞为宫怨，伤思而不得见之痛，然格调轻软，不足取法。后沈佺期拟作变为征人思妇的离别相思，有边塞风云之色，哀而不伤，颓而不靡，为李白所钦慕，故拟之。尽管李白此作在艺术上并未超越沈佺期，但在众多轻靡的作品中，也是上乘之作。又如《夜坐吟》，亦承鲍照之“听歌逐音，因声托意”之体，却又终归于“声情两合”之极致，末二句“一语不入意，从君万曲梁尘飞”见太白之爽快聪俊（谭元春《诗归》），亦见妇人之“娇甚、恨甚”（钟惺语）。实乃拟而变，变而佳。

其四，增衍本事，而风格更突出者。如《襄阳歌》本是晋时歌咏山简逍散自然生活的童谣，李白开元二十二年（734）春游襄阳，拟而增之，通过对山简生活更为详尽的描绘，表现了对功名富贵的蔑视，也流露了人世无常，及时行乐的思想情绪，充分展示了李白式的横放。又如《将进

酒》，在古辞基础上复而升华：抒人生之不得志。仅题材大体沿袭汉辞，而体式、内容极具个性色彩，风格独出。

其五，别出新意者。对前代作品不满，欲锦上添花。或者是古辞绝佳，无法超越，故而别出心裁者，如《有所思》，汉乐府原为爱情的决绝之辞，写得酣畅淋漓、势不可挡。南朝人沿用汉辞的相思主题，而在风格上变炽烈为轻柔，变豪放为婉约。但南朝之作如出一辙，少有创新。李白则变相思为游仙，摒弃古辞的主题、风格和体制，仅借“思”字发挥，写思仙不得的苦闷。

其六，反其道而行之者。对前代作品严重不满或者干脆就是想另辟蹊径、独树一帜者。如《结袜子》变宫怨为任侠，用高渐离置铅于筑中与专诸子隐刀与炙鱼之典故，赞侠客知恩图报，舍生忘死的精神。又如《沐浴子》变殊世独立为含光混世。

其七，缩减古题本事，仅选取其中一点者。如《洛阳陌》复南朝之华贵，视角单一集中，简约而有韵味。又如《昭君怨》，按此题有别名有三：晋石崇《王明君》包括远嫁之途、胡地苟生、思归三点；又有宋鲍照《王昭君》、梁简文帝《明君词》、梁范进妇沈氏《昭君叹》，内容大致同晋石崇之辞，只是南朝热衷思归，而唐代的含义较丰富。李白此作则重写其不归、憔悴以及离家去国之恨，只在古辞的基础上拈取局部的意蕴而为之。

其八，借古题而言时事者。根据李白乐府诗编年较确切部分的不完整统计，笔者发现李白乐府诗传递的情感取向与其人生轨迹的波折大致吻合，从而也印证了李白以古题写己怀和时事的结论并非虚妄。如《行行游且猎篇》变天子游猎为边城儿游猎，慨叹儒生不如边城儿之得意。为李白天宝十一载（752）北游幽燕有感边城儿游猎而作。《树中草》为笃兄弟之义，暗讽至德二载（757）永王为肃宗部将所败见杀。《司马将军歌》仿《陇上歌》之悲刘安，而写乾元二年（759）九月，襄州乱将张嘉延破荆州而据，朝廷遣兵平叛之事。

其九，以古题写己怀，如《鸣雁行》写鸣雁之遭弹射，似为逢难寓感，以古题写己怀之类。《枯鱼过河泣》以万乘微行为戒，较古辞意旨更为深切。《于阗采花》借明妃陷虏而伤君子不逢明时。詹锳《李白诗文系年》系此诗于天宝三年（744）被谗后作。这类诗有一个大致的特点：李白爱在结尾用警醒的一二句点题。《箜篌谣》亦是复古题且写己怀，申朋

友之义与兄弟之情，是李白深感交道之难也。按《唐宋诗醇》卷二："白之受知明皇，礼遇殊绝，当时王公贵人交游亦众。浔阳既败，莫为省记，故以严陵、光武及管、鲍为比。言管、蔡者，事之缘起如此也。"故詹锳《系年》系本诗于至德二载（757），为李白在浔阳狱中作也。《雉子斑》也是以古题写己怀。内容从悲离别转为归隐之思（承宋何承天《雉子游原泽篇》）；艺术上既吸收了齐梁的偶句押韵，也继承了汉代的杂言形式。但整体风格上更具有个性。

其十，赋题之作，仅在题目上受古题的限制，而精神和技艺则自由挥洒。劣作如《日出行》，原为汉乐府《陌上桑》之别题。李白与李贺皆赋题而作，写万物之兴歇，但是艺术色彩则大不如古题。

其十一，新乐府辞，实际上是自创新辞，但是与古辞还是有着各种各样的联系。如《黄葛篇》取题出自吴曲《前溪歌七首》其六"黄葛结蒙笼，生在洛溪边"，原曲写葛花逐流不还，喻欢情不终，李辞则言织葛寄远，欲其无轻掷也。

最后，与乐府紧密相关的歌行是李白对其跻身乐府经典初衷的超越或挣脱。在形制上完全突破乐府的限制，整合诗赋的诸种技艺，纵横开阖，自由挥洒，臻于化境。

由此可见，李白真正直接、简单复古的作品在其乐府诗总数中所占的比例是很少的。这就再次说明，李白大量创作古乐府，其初衷不是简单地"将复古道"，更多的时候，李白是在"删述"，在创造。这种创造在个体上背离古乐府和精神上回归古乐府的悖论中，走向了新生。钱志熙先生称之为"以创造为复古"①。

因此，就形制、内容而言，李白乐府应是变多于复的。而按前人之论，李白既以"复古道"为旨归，则其"复"类的作品该是影响最大的。然而，这类作品不仅数量上屈指可数，而且影响上几乎湮没无闻。所以，李白乐府诗在形制上的复者与变者，当是后者的影响更大。而李白乐府形制上变之极者，与其自由变化的歌行更近。因此，认为李白在内容和表现艺术上"将复古道"的观点，是值得商榷的。

综本文所论，李白乐府诗复变关系的辩证逻辑为：微观上表现为在复

---

① 钱志熙：《乐府古辞的经典价值——魏晋至唐代文人乐府诗的发展》，《文学评论》1998年第2期，第61~74页。

古基础上更多的创新。尽管李白在本事和体式上多承古乐府而来，却又因其独特的艺术个性而作了最大限度的发挥，并形成了自身独有的风格。而宏观上则表现为一心指向诗骚的雅正品格，并以比兴讽刺的手法表达对国家和人伦等社会、人文问题的密切关注。因此，无论就艺术形制还是思想内核而言，说李白创作乐府的初衷是“志在删述”比“将复古道”会更全面和准确。因为就根本而言，李白乐府诗是想创造新的诗乐合一的经典。

论乐府诗中的三言节奏与词*

周仕慧　李　茜

（杨凌，西北农林科技大学人文社会发展学院，712100）

摘　要：本文主要研究乐府诗中的三言节奏的演变，进而论述这一节奏形式在词曲中的发展，阐明三言节奏流变与音乐乐调之间的密切关系。文章依次论述以下两个问题：其一，乐府诗中三言节奏的类型；其二，三言节奏的体式特征。

关键词：乐府诗　三言节奏　词

作者简介：周仕慧，女，1980年生，湖南益阳人，现为西北农林科技大学人文社会发展学院副教授，主要研究方向为乐府诗。李茜，1991年2月生，西北农林科技大学人文社会发展学院2015级硕士研究生。

乐府诗的字数有三言、四言、五言、六言、七言、杂言，可以说是“诸体无不备有”。但就节奏类型来说，以三言节奏的兴起和演变最为特殊。以往对诗歌中三言体的研究有：松浦友久的《中国诗歌原理》第五篇“诗与节奏”中认为，以三字一句为意义表达单位是过于短小了，在重要的表达功能上缺乏畅达感，这是它没能成为主要诗型的原因①。葛晓音的《论汉魏三言体的发展及其与七言的关系》，从表现功能和体式原理两方面指出三言体在汉魏兴衰的原因：“三言体在汉代兴起，是民间口语的发展和骚体节奏自然演变的结果。但是由于这种诗体在节奏和构句上的局限性，导致其难以适应抒情诗对感情表现和节奏变化的多种要求。而在中国诗歌的传统中，不便于

---

* 本文系教育部规划基金项目“乐府诗体式因素与音乐的相关性研究”成果（项目编号13YJA751071）。

① 〔日〕松浦友久：《中国诗歌原理》，辽宁教育出版社，1990，第118~121页。

抒情的体式终将被淘汰。这是纯粹的三言体生命力不能持久的根本原因。”①以上观点主要集中于汉魏时期三言体诗歌，有鉴于中国诗歌中纯三言体不多，但三言的句型节奏在乐府诗中大量存在，并且据记载其中大部分为入乐曲辞，其顶针、重叠、排比、对偶等体式特征可能与音乐结构有着密切关系，三言节奏由和声、叠唱等歌唱形式进而延续到词曲音乐中。

一　乐府诗中三言节奏的主要类型

在《乐府诗集》所分十二类乐府诗中几乎每一类都有三言节奏的使用。其中主要存在如下几种类型：①连续叠用的三言节奏，包括用于郊庙歌辞、鼓吹曲辞、舞曲歌辞等庙堂颂词和杂歌谣辞等民间歌谣中的纯三言体以及乐府诗中插入成组的三句体。②和声词中的三言节奏，主要用于相和曲辞以及清商曲辞中的“和、送声”。③与五、七言组合的三言节奏，主要用于杂曲歌辞、近代曲辞、新乐府辞中的杂言诗，形成了较为固定的三三七式。葛晓音《论汉魏三言体的发展及其与七言的关系》论及其中第1、3项。对于第2项，即乐府诗中用作“和、送声”的三言节奏以及三言在汉魏以后的流变尚未涉及，故下文主要分析乐府诗各类别中三言节奏的类型及其特点，以求对前人研究有所拓展。

（一）连续叠用的三言节奏

乐府诗中除了郊庙歌辞、鼓吹曲辞、舞曲歌辞和杂歌谣辞外，纯粹的文人三言体诗不多，仅有鲍照《春日行》、陈后主《古曲》。尽管如此，在其他类别的乐府诗中经常出现连续多个三言句的节奏类型值得我们注意，如下表所示：

类别	曲名	曲辞中连续叠用的三言节奏
相和歌辞	魏武帝《气出唱》	饮玉浆，河水尽，不东流。解愁腹，饮玉浆。奉持行……
	谢灵运《鞠歌行》	叔牙显，夷吾亲。郢既殁，匠寝斤。览古籍，信伊人。
	谢灵运《顺东西门行》	酌芳酤，奏繁弦，惜寸阴，情固然。
	曹植《当来日大难》	日苦短，乐有馀。乃置玉樽，办东厨。广情故，心相於。
	元稹《当来日大难》	当来日，大难行。前有阪，后有坑。大梁侧，小梁倾。
	《东门行》	出东门，不顾归。来入门，怅欲悲。
	僧齐己《猛虎行》	磨尔牙，错尔爪，狐莫威，兔莫狡。
	僧贯休《上留田行》	父不父，兄不兄，上留田，蟊贼生。徒陟岗，泪峥嵘。

① 葛晓音：《论汉魏三言体的发展及其与七言的关系》，《上海大学学报》2006年第3期。

续表

类别	曲名		曲辞中连续叠用的三言节奏
杂曲歌辞	僧齐己《升天行》		身不沈，骨不重。驱青鸾，驾白凤。
	李白《前有一樽酒行》		当垆笑春风。笑春风，舞罗衣，君今不醉欲安归。
	鲍照《北风行》		虑年至，虑颜衰。情易复，恨难追。
	白居易《潜别离》		不得哭，潜别离。不得语，暗相思。
	陶弘景《寒夜怨》		寒日微，寒风紧。愁心绝，愁泪尽。
琴曲歌辞	百里奚妻《琴歌》		百里奚，百里奚，母已死，葬南溪。坟以瓦，覆以柴，春黄藜，搤伏鸡。西入秦，五羖皮。
	石崇《思归引》		登云阁，列姬姜，拊丝竹，叩宫商，宴华池，酌玉觞。
	沈君攸《双燕离》		双入幕，双出帷。秋风去，春风归。幕上危，双燕离。
	沈佺期《霹雳引》		驱千旗，制五兵，截荒虺，斮长鲸。
清商曲辞	梁武帝上云乐	桐柏曲	桐柏真，升帝宾。戏伊谷，游洛滨。
		方丈曲	方丈上，崚层云。挹八玉，御三云。
		玉龟曲	玉龟山，真长仙。九光耀，五云生。
		金丹曲	紫霜耀，绛雪飞。追以还，转复飞。
	简文帝江南弄	江南曲	清风吹人光照衣。光照衣，景将夕。掷黄金，留上客。
		龙笛曲	游子去还原莫疏。原莫疏，意何极，双鸳鸯，两相忆。
		采莲曲	莲疏藕折香风起。香风起，白日低，采莲曲，使君迷。
	沈约江南弄	赵瑟曲	玄鹤徘徊白云起。白云起，郁披香。离复合，曲未央。
		秦筝曲	迎歌度舞遏归风。遏归风，止流月。寿万春，欢无歇。
		阳春曲	弦伤曲怨心自知。心自知，人不见。动罗裙，拂珠殿。
		朝云曲	云来云去长不息。长不息，梦来游。极万世，度千秋。
	李白《上云乐》		能胡歌，献汉酒，跪双膝，并两肘……拜龙颜，献圣寿，北斗戾，南山摧。
	谢燮《方诸曲》		望仙室，仰云光，绳河里，扇月傍。
	僧齐己《采莲曲》		越溪女，越江莲，齐菡萏，双婵娟。
	王维《迎神》		吹洞箫，望极浦。女巫进，纷屡舞。陈瑶席，湛清酤。风凄凄，又夜雨。
新乐府辞	白居易《立部伎》		立部伎，鼓笛喧。舞双剑，跳九丸。袅巨索，掉长竿。
	白居易《上阳白发人》		上阳人，苦最多。少亦苦，老亦苦，少苦老苦两如何。
	白居易《胡旋女》		胡旋女，胡旋女，心应弦，手应鼓。弦鼓一声两袖举……
	白居易《太行路》		君不见，左纳言，右内史，朝承恩，暮赐死。行路难，不在水，不在山……
	白居易《阴山道》		缣渐好，马渐多，阴山虏，奈尔何。

以上这些乐府诗里大都插入了四个或四个以上连续叠用的三言句，在曲辞中，它们作为独立的结构单元与其他句型相组合。在内容上，主要用来叙述事理，如谢灵运《鞠歌行》、白居易《太行路》等，或描绘情形，如石崇《思归引》、王维《迎神》等，这些三言节奏词义浓缩而紧凑，通俗而明快。在节奏上，大量三字排偶的节奏型夹杂在齐整的韵语中突破了曲辞上、下文原有五、七言句式，三字句一顿形成了一连串的垛句，具有非常鲜明的节奏动感。同时，运用顶针、排比、重叠、对偶等修辞手法在三字句内又分为齐整的一、二顿，如鲍照《北风行》："虑年至，虑颜衰。情易复，恨难追。"沈佺期《霹雳引》："驱千旗，制五兵，截荒虺，斮长鲸。"或二、一顿，如陶弘景《寒夜怨》："寒日微，寒风紧。愁心绝，愁泪尽。"沈君攸《双燕离》："双入幕，双出帷。秋风去，春风归。"这些类似于词曲中的语顿形式，如刘过《六州歌头》"边尘暗，胡马扰，笙歌散，衣冠渡，使人愁"，为二、一顿；无名氏《双调·青玉案》"插宫花，饮御酒，同欢乐"，为一、二顿。

（二）和、送声中的三言节奏

《乐府诗集》"相和曲辞"中有一些曲辞中间穿插着用作和、送声的三言节奏。如卷三八"瑟调曲"魏文帝《上留田行》每句之后配有"上留田"三字，因其重复使用，与主辞明显有别可判为和声辞：

> 居世一何不同，上留田。富人食稻与梁，上留田。贫子食糟与糠，上留田。贫贱亦何伤，上留田。禄命悬在苍天，上留田。今尔叹息将欲谁怨？上留田。

谢灵运同题拟作，情形与此全同，每句之后皆有和唱"上留田"三字。又卷四十陆机《日重光行》每句之前均配有"日重光"三字。《月重轮行》中第一二六句之后重复出现"月重轮"三字。此外，"杂曲歌辞"李白《悲歌行》中"悲来乎，悲来乎"间隔重复四次。"新乐府辞"李白《笑歌行》中"笑矣乎，笑矣乎"间隔重复四次。白居易《太行路》中"行路难"间隔重复三次。曲辞中间隔重复出现的语词皆为歌唱时和声或帮腔。可见，汉魏以来一些乐府诗中的和声辞用到独立的三言节奏。这种现象在六朝清商曲中的和、送声里极为普遍，如下表所示：

<table>
<tr><th colspan="2">曲名</th><th>和、送声</th><th>用到三言节奏的曲辞</th><th>出处</th></tr>
<tr><td colspan="2">石城乐</td><td>妾莫愁</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">那呵滩</td><td>那呵滩</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">子夜歌</td><td>子夜来</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">长乐佳</td><td>长乐佳</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">月节折杨柳歌</td><td>折杨柳</td><td>月节折杨柳歌十三首</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">欢闻变歌</td><td>阿不闻</td><td></td><td>《古今乐录》</td></tr>
<tr><td colspan="2">白纻歌</td><td>行白纻</td><td></td><td>《南齐书・乐志》</td></tr>
<tr><td colspan="2">乌夜啼</td><td>笼窗窗不开，乌夜啼，夜夜望郎来。</td><td></td><td>《唐书・乐志》</td></tr>
<tr><td colspan="2">三洲歌</td><td>三洲断江口，水从窈窕河傍流。欢将乐，共来长相思。</td><td></td><td>《古今乐录》</td></tr>
<tr><td colspan="2">子夜变歌</td><td>前作“持子”送，后作“欢娱我”送。</td><td></td><td>《古今乐录》</td></tr>
<tr><td colspan="2">欢闻歌</td><td>“欢闻不”以为送声，后因此为曲名。今世用莎持乙子代之</td><td></td><td>《古今乐录》</td></tr>
<tr><td colspan="2">团扇郎歌</td><td>白团扇</td><td>张祜《白团扇》</td><td>《古今乐录》</td></tr>
<tr><td colspan="2">督护歌</td><td>丁督护</td><td></td><td>《宋书・乐志》</td></tr>
<tr><td colspan="2">杨叛儿</td><td>杨婆儿，共戏来所欢。</td><td></td><td>《唐书・乐志》</td></tr>
<tr><td colspan="2">西乌夜飞</td><td>和云：白日落西山，还去来。送声云：折翅乌，飞何处，被弹归。</td><td></td><td>《古今乐录》</td></tr>
<tr><td rowspan="10">江南弄</td><td>江南弄</td><td>和云：阳春路，娉婷出绮罗。</td><td rowspan="10">梁武帝《江南弄》七曲，沈约《江南弄》四首（《赵瑟曲》《秦筝曲》《阳春曲》《朝云曲》），王勃《江南弄》《采莲归》，僧齐己《采莲曲》，阎朝隐《采莲女》，简文帝《江南弄》三首</td><td>《古今乐录》</td></tr>
<tr><td>龙笛曲</td><td>和云：江南音，一唱值千金。</td><td>《古今乐录》</td></tr>
<tr><td>采莲曲</td><td>和云：采莲渚，窈窕舞佳人。</td><td>《古今乐录》</td></tr>
<tr><td>凤笙曲</td><td>和云：弦吹席，长袖善留客。</td><td>《古今乐录》</td></tr>
<tr><td>采菱曲</td><td>和云：菱歌女，解佩戏江阳。</td><td>《古今乐录》</td></tr>
<tr><td>游女曲</td><td>和云：当年少，歌舞承酒笑。</td><td>《古今乐录》</td></tr>
<tr><td>朝云曲</td><td>和云：徙倚折耀华。</td><td>《古今乐录》</td></tr>
<tr><td>江南曲</td><td>和云：阳春路，时使佳人度。</td><td></td></tr>
<tr><td>龙笛曲</td><td>和云：江南弄，真能下翔凤。</td><td></td></tr>
<tr><td>采莲曲</td><td>和云：采莲归，渌水好沾衣。</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="7">上云乐</td><td>凤台曲</td><td>和云：上云真，乐万春。</td><td rowspan="7">梁武帝《上云乐》七曲，李白《上云乐》，谢燮《方诸曲》</td><td>《古今乐录》</td></tr>
<tr><td>桐柏曲</td><td>和云：可怜真人游。</td><td>《古今乐录》</td></tr>
<tr><td>方丈曲</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>方诸曲</td><td>和云：方诸上，可怜欢乐长相思。</td><td>《古今乐录》</td></tr>
<tr><td>玉龟曲</td><td>和云：可怜游戏来。</td><td>《古今乐录</td></tr>
<tr><td>金丹曲</td><td>和云：金丹会，可怜乘白云。</td><td>《古今乐录》</td></tr>
<tr><td>金陵曲</td><td></td><td></td></tr>
</table>

送、和之声最初源于民间的谣曲，是以当时歌曲声调的主要构成因

素，有稳定歌曲曲调的功能，代表了歌曲最显著的特点[1]。上表中27曲的和、送声里用到三字语词，共计42首乐府诗用到三言节奏。据统计，在《乐府诗集》中有和送声记录的“清商曲辞”共有38曲，其中用到三言节奏的曲辞占到71%。此外，“清商曲辞”《懊侬歌》中“山头草”1曲，《华山畿》中：《华山畿》《夜相思，投壶不停箭》《夜相思，风吹窗帘动》《啼著曙》《将懊恼》《奈何许，所欢不在间》《奈何许，天下何人限》《隔津叹》《啼相忆》《摩可侬》《松上萝》《长鸣鸡》等12曲，《读曲歌》中《思欢久》《所欢子，莲从胸上度》《所欢子，不与他人别》《所欢子，问春花》《揽裳踱》《上知所》《思难忍》《折杨柳》《坐起叹》《百花鲜》《奈何许，石阙生口中》《白门前》《欢相怜，今去何时来》《欢相怜，题心共饮血》等14曲，以及《神弦歌》《白石郎曲》、王维《祠渔山神女歌·迎神》中都用到三字节奏。其中《夜相思》《奈何许》《所欢子》《欢相怜》皆有重复，可能也属于曲中的和声或者主要曲调。可见，在具有“送、和声”结构的乐曲中，三言成为主要的节奏形式。

汉魏以来三言节奏的发展与乐曲结构有着密切的关系，据王灼《碧鸡漫志》记载，唐代的《杨柳枝》曲，是七言四句诗，在把齐言的绝句诗填入曲子中时唐人在“每句下各增三字一句”，成为“唐时和声”。正如唐圭章先生所说：

> 今黄钟商有杨柳枝曲，仍是七字四句诗，与刘白及五代诸子所制并同。但每句下各增三字一句，此乃唐时和声，如竹枝渔父，今皆有和声也。[2]

唐人裴諴《新添声杨柳枝词》、温庭筠《南歌子词》二首（一作《添声杨柳枝辞》），毛熙震、欧阳炯，孙光宪、张希复、张泌的《南歌子》，温庭筠、顾夐《荷叶杯》皆为齐言诗句后以三言节奏作结。如顾夐《添声杨柳枝》于每七言句下各增添三字一句：

> 秋夜香闺思寂寥，（平韵）漏迢迢。（韵）

---

① 参见王运熙《论六朝清商曲中之和送声》，《乐府诗述论》，上海古籍出版社，1996。

② 唐圭璋：《词话丛编》，中华书局，1986，第117页。

鸳帏罗幌麝香销，（韵）烛光摇。（韵）
正忆王郎游荡去，（仄韵）无寻处。（韵）
更闻帘外雨潇潇，（平韵）滴芭蕉。（韵）

刘永济说："此词每句下三字，显系重叠上句末三字的声调。可见唐人唱此曲原来每句下有虚声和之，而此种作和用的虚声，又即每句末三字的声调，后来用有实义的字填上去，便成了长短句的形式。"① 又，贺铸《添声杨柳枝》：

蜀锦尘香生袜罗，（韵）小婆娑。（韵）
个人无赖动人多，（韵）见横波。（韵）
楼角云开风卷幕，（句）月侵河。（韵）
纤纤持酒艳声歌，（韵）奈情何。（韵）

《钦定词谱》注云："此词后段第二句仍押平韵，每句添声，俱用仄平平，宋词皆照此填，与唐词小异，按此体，见《梅苑》及《乐府雅词》皆作《杨柳枝》。又按贺词八首名《太平时》，多用前人绝句，添入和声。盖即《添声杨柳枝》也。"可见，《添声杨柳枝》到宋代成为一种特定的词调音乐。并有词人倚声填词，如欧阳修、无名氏的《贺圣朝影》，陆游、贺铸的《太平时》都属于同调同体之作②。与此相似的曲调还有《浣溪沙》，如李璟、李新、陈克、李清照、石孝友、韩淲、高观国、刘辰翁《摊破浣溪沙》、辛弃疾《添字浣溪沙》、毛滂《摊声浣溪沙》等词皆为三个七言句后加一个三言节奏。可见，由乐曲送、和声发展而来的三言节奏区别于由纯三言组成的庙堂颂词或民间谣谚以及三兮三式的骚体节奏，逐渐发展成为词调音乐中的一种。

（三）与五、七言组合的三言节奏

三言与其他诗型句式的组合主要通过一个或两个三言节奏引领五、七言句，这其中出现了一系列的三言节奏套词，如"君不见""行路难"

① 刘永济：《宋代歌舞剧曲录要·总论》，上海古典文学出版社，1957。
② 按，《钦定词谱》："今名《添声杨柳枝》，欧阳修词名《贺圣朝影》，贺铸词名《太平时》。"

“长相思”等。在句型结构上，运用得比较广泛的是“三三七式”。陆机《鞠歌行》序：“三言七言，虽奇宝名器，不遇知己，终不见重。愿逢知己，以托意焉。”陆机、谢惠连《鞠歌行》《顺东西门行》、鲍照《雉朝飞操》等曲辞全由三三七式组成。可见，魏晋以来，在与五、七言组合的三言节奏中三三七逐渐成为一种固定的体式，有了正式的名称“三言七言”。以下分别统计《乐府诗集》各类曲辞中用到三三七式的乐府诗：

类别	古辞	文人辞	曲名	作品
横吹歌辞		顾况《洛阳陌》，温庭筠《雍台歌》，张祜《捉搦歌》	3	3
鼓吹曲辞	《将进酒》《君马黄》《圣人出》	魏文帝《临高台》，李贺《远如期》《上之回》，李贺、僧齐己《巫山高》，李白、元稹、李贺《将进酒》，何承天《有所思篇》《临高台篇》	8	13
相和歌辞	《薤露》《平陵东》《陌上桑》（楚辞钞）《王子乔》	魏武帝《气出唱》，魏武帝、魏文帝《陌上桑》，陆机、谢灵运、谢惠连《鞠歌行》《顺东西门行》，顾野王《艳歌行》，僧贯休《胡无人行》，高允、宋之问《王子乔》	11	17
清商曲辞	《白石郎曲》	王勃《江南弄》，阎朝隐《采莲女》	3	3
舞曲歌辞	《淮南王篇》《淮南王辞》《晋杯槃舞歌》《齐世昌辞》《淮祥风》	鲍照《淮南王》，王建《独漉歌》，杨衡《白纻辞》，李白《白纻辞》，陆龟蒙《吴俞儿舞歌》	10	10
杂歌谣辞	《淮南王歌》《上郡歌》《廉叔度歌》《荥阳令歌》《束晳歌》《雍州歌》《始兴王歌》《敕勒歌》《历阳歌》《古辞》《长安谣》《阁道谣》《楚昭王时童谣》《王莽时汝南童谣》《后汉灵帝末京都童谣》《后汉献帝初童谣》《吴孙亮初童谣》《吴孙亮初白鼍鸣童谣》《晋武帝太康后童谣》《晋惠帝永熙中童谣》《晋惠帝元康中京洛童谣》《晋永嘉中童谣》《后魏宣武孝明时谣》	甯戚《商歌》，张志和（五首），和凝、欧阳炯、李珣（三首）《渔父歌》，李颀《郑樱桃歌》，李白《襄阳歌》，张籍《白鼍鸣》	27	36
琴曲歌辞	文人辞			
	韩愈《越裳操》，鲍照、李白《雉朝飞操》《飞龙引》（二首），石崇《思归引》，沈君攸《双燕离》，顾况《幽居弄》，僧皎然《风入松歌》，阎朝隐《明月歌》，百里奚妻、赵整《琴歌》		9	12

续表

类别	文人辞	曲名	作品
杂曲歌辞	曹植《桂之树行》《妾薄命》，僧齐己《升天行》，傅玄《云中白子高行》，鲍照《北风行》，李白《前有一樽酒行》《行行游且猎篇》《鸣雁行》，白居易《潜别离》，王勃《秋夜长》，陶弘景《寒夜怨》，徐勉《迎客曲》《送客曲》，张率、陈后主、徐陵、江总各二首，萧淳、陆琼、王瑳、李白、郎大家宋氏各一首《长相思》，顾况、僧贯休、僧齐己（二首）《行路难》	15	28
近代曲辞	李贺《十二月乐辞》中《六月》、《闰月》	2	2
新乐府辞	顾况《公子行》，杜甫《兵车行》，元稹《田家行》，张籍《湘江曲》《雀飞多》，白居易《七德舞》《海漫漫》《立部伎》《华原磬》《上阳白发人》《胡旋女》《新丰折臂翁》《太行路》《司天台》《昆明春水满》《城盐州》《道州民》《驯犀》《五弦弹》《蛮子朝》《骠国乐》《西凉伎》《牡丹芳》《红线毯》《杜陵叟》《卖炭翁》《阴山道》《时世妆》《李夫人》《盐商妇》《杏为梁》《官牛》《草茫茫》《古冢狐》《黑潭龙》《天可度》《秦吉了》	37	37

据上表统计，共有125题，161首乐府诗中用到三三七式。其中，古辞以“杂歌谣辞”最多。文人辞以白居易“新乐府”最多。这一现象表明三三七式的兴起与民间歌谣有着密切的关系，文人辞的广泛采用，强化了这种节奏型。据《乐府诗集》题解标注可知其中有些用到三三七式的乐府诗是入乐曲辞，如魏武帝《气出唱》《平陵东》（古辞）、《王子乔》（古辞）等为魏、晋乐所奏，《淮南王辞》为齐乐所奏[①]。可见，三言两短句，七言一长句的组合形式便于曲辞配乐歌唱，曲辞的句式结构与乐曲的歌调节奏相同。随着三三七节奏的广泛流行，文人已经非常熟悉这种体式，并在各类乐府诗中采用。有顾野王《艳歌行》、僧贯休《胡无人行》等在曲辞开头用三三七式，李白《飞龙引》、张籍《湘江曲》等在曲辞中间用三三七式，《敕勒歌》、白居易《海漫漫》等在曲辞末尾用三三七式。可见，三三七式在诗歌中形成了固定的单元结构，成为曲辞的节奏构件可以自由组合。白居易“新乐府辞”中有32首曲辞都使用了三三七式，应该说这完全属于一种有意识的句型选择。以期达到新乐府诗“体顺而肆，可以播于乐章歌曲也”[②]的目的。具有源自民歌的通俗、流畅是这一类型三言节奏的特点。

① 《南齐书·乐志》曰：“晋《淮南王舞歌》六解，齐乐所奏，前是第一解，后是第五解。”
② 朱金城：《白居易集笺校》第三卷，上海古籍出版社，1988，第136页。

二　三言节奏的体式特征

乐府诗中三言节奏的组合一般采用反复、对偶、排比、顶针等修辞手法为体式特征。

（一）反复

反复是指曲辞中同一三言句一而再、再而三地显现，形成回环往复的艺术效果，给人音节自然和谐、组织简明单纯的乐感。其中包括连接的和间隔的两种。如：

1. 王少卿，王少卿，超升飞龙翔天庭。（“相和歌辞”高允《王子乔》）

2. 桂之树，桂之树，桂生一何丽佳。（“杂曲歌辞”曹植《桂之树行》）

3. 重罗黎，重罗黎，使君南上无还时。（“杂歌谣辞”《历阳歌》）

4. 阿得脂，阿得脂，博劳旧父是仇绥。（“琴曲歌辞”赵整《琴歌》）

5. 采莲女，采莲舟，春日春江碧水流。（“清商曲辞”阎朝隐《采莲女》）

6. 七德舞，七德歌，传自武德至元和。（《七德舞》）

7. 胡旋女，胡旋女，心应弦，手应鼓。（《胡旋女》）

8. 五弦弹，五弦弹，听者倾耳心寥寥。（《五弦弹》）

9. 骠国乐，骠国乐，出自大海西南角。（《骠国乐》）

10. 缚戎人，缚戎人，耳穿面破驱入秦。（《缚戎人》）

11. 西凉伎，西凉伎，假面胡人假师子。（《西凉伎》）

12. 牡丹芳，牡丹芳，黄金蕊绽红玉房。（《牡丹芳》）

13. 杜陵叟，杜陵居，岁种薄田一顷余。（《杜陵叟》）

14. 母别子，子别母，白日无光哭声苦。（《母别子》）

15. 阴山道，阴山道，纥逻敦肥水泉好。（《阴山道》）

（白居易“新乐府辞”）

在以上曲辞开头三言节奏连接反复，其中大多属于前两句完全相同的重叠，也有前两句只是一字不同的重叠，如例 5、例 6 等。还有前两句是颠倒的重叠，如例 14，白居易《母别子》："母别子，子别母。白日无光哭声苦。"三言节奏的反复歌咏，或有呼唤、叹惋之意，如例 1、例 4 等，或有强调、突出之意，如例 7、例 9 等，"胡旋女"指当时康居国（今俄罗斯乌兹别克撒马尔罕城）贡献的舞女，"骠国乐"是指骠国（今缅甸境内）的音乐。它们在诗歌开头叠用，给人新奇的感觉，且这些重叠的三言节奏均成为曲辞的题名。

16. 王子乔，参驾白鹿云中遨。参驾白鹿云中遨，下游来，王子乔。参驾白鹿上至云，戏游遨。……圣主享万年。悲吟皇帝延寿命。——右一曲，魏、晋乐所奏。["相和曲辞"《王子乔》（古辞）]

17. 北上太行山，艰哉何巍巍！太行山，艰哉何巍巍！……树木何萧瑟，北风声正悲。何萧瑟，北风声正悲。……溪谷少人民，雪落何霏霏。少人民，雪落何霏霏。……我心何怫郁，思欲一东归。何怫郁，思欲一东归。……迷惑失径路，暝无所宿栖。失径路，暝无所宿栖。……悲彼东山诗，悠悠使我哀。——右一曲，晋乐所奏。（"相和歌辞"魏武帝《苦寒行》）

18. 驾六龙乘风而行。……饮玉浆，河水尽，不东流。解愁腹，饮玉浆。奉持行，东到蓬莱山。……常愿主人增年，与天相守。——右三曲，魏、晋乐所奏。（"相和歌辞"魏武帝《气出唱》）

19. 燕姬妍，赵女丽，出入王宫公主第。倚鸣瑟，歌未央，调弦八九弄，度曲两三章。唯欣春日永，讵愁秋夜长。歌未央，倚鸣瑟。轻风飘落蕊，乳燕巢兰室。（"相和歌辞"顾野王《艳歌行》）

20. 百里奚，五羊皮。忆别时，烹伏雌，炊扊扅，今日富贵忘我为。百里奚，初娶我时五羊皮。临当别时烹乳鸡，今适富贵忘我为。（"琴曲歌辞"百里奚妻《琴歌》）

21. 拜新月，拜月出堂前。暗魄深笼桂，虚弓未引弦。拜新月，拜月妆楼上。鸾镜未安台，蛾眉已相向。拜新月，拜月不胜情。庭前风露清，月临人自老。（"近代曲辞"吉中孚妻张氏《拜新月》）

22. 笑矣乎，笑矣乎。君不见曲如钩，古人知尔封公侯；……笑矣乎，笑矣乎。君不见沧浪老人歌一曲，还道沧浪濯吾足。……笑矣

乎，笑矣乎。赵有豫让楚屈平，卖身买得千年名。……笑矣乎，笑矣乎。甯武子，朱买臣，叩角行歌皆负薪。今日逢君君不识，岂得不如佯狂人。（“新乐府辞”李白《笑歌行》）

在以上曲辞中，三言节奏间隔反复。《乐府诗集》中例16、例17、例18都是配乐演唱的曲辞，如《王子乔》（古辞）、魏武帝《气出唱》标明为“魏、晋乐所奏”，魏武帝《苦寒行》标明为“晋乐所奏”。与本辞相比，乐辞体式有所增改。如《苦寒行》前五节在每个乐章中重复首句下三字，次句全句，形成错落的三、五言结构，各章重唱部分音位一致，且有定句、定字。这实际上是乐工根据乐曲要求增补的句度以配合音乐的旋律。在歌唱方式上，曲辞中三言节奏间的隔出现类似于和声，属于别人和唱或众人合唱的句子，或在歌前或在歌后，在同一曲中特定位置重复出现。“叠字”“叠句”等都是词曲中常用的手法，如汤显祖《牡丹亭》第五十五出“南双声子”〔众〕：

姻缘诧，姻缘诧，阴人梦黄泉下。福分大，福分大，周堂内是这朝门下。

齐见驾，齐见驾，真喜洽，真喜洽。领阳间诰敕，去阴司销假。

曲辞标明是众人和唱的部分，这种乐曲结构形式不仅给听者深刻的印象，且能形成倾听过程中的审美期待，整个歌诗显得流丽婉转、回味无穷。

23. 江南好，风景旧曾谙。日出江花红胜火，春来江水绿如蓝，能不忆江南。

江南忆，最忆是杭州。山寺月中寻桂子，郡亭枕上看潮头，何日更重游。

江南忆，其次忆吴宫。吴酒一杯春竹叶，吴娃双舞醉芙蓉，早晚复相逢。（“近代曲辞”白居易《忆江南三首》）

24. 春过也，共惜艳阳年。犹有桃花流水上，无辞竹叶醉樽前，惟待见青天。

去也，多谢洛城人。弱柳从风疑举袂，丛兰裛露似沾巾，独笑亦含嚬。（“近代曲辞”刘禹锡《忆江南二首》）

以上曲辞是在同一曲调中采取相同或相近的三言节奏作为起句，且平、仄韵律相同，具有悠扬婉转之美。宋代刘辰翁《忆江南》仍然用同一体式："花几许，已报八分催。却问主人何处去，且容老子个中来。花外主人回。"句式依次为三、五、七、七、五，每首曲辞相对应的韵位、平仄皆同。可见，这种结构形式应该属于同一旋律在特定位置上对字数、字声的限定，具有词调的意味。

（二）对偶

三言节奏成双作对的排列，它们往往是句法相似、结构相同、语气一致，内容相关的两组句子或词组，实际上也可以看成是一种句调上的反复。如：

1. 出东门，不顾归。来入门，怅欲悲。……平慎行，望君归。——右一曲，晋乐所奏。（"相和歌辞"《东门行》古辞）

2. 日苦短，乐有余。（"相和歌辞"曹植《当来日大难》）

3. 人初生，日初出，上山迟，下山疾。（"相和歌辞"王建《短歌行》）

4. 当来日，大难行。前有阪，后有坑。大梁侧，小梁倾。（"相和歌辞"元稹《当来日大难》）

5. 高则亢，满则盈，亢必危，盈必倾。去危倾，守以平，冲则久，浊能清，混文武，顺天经。（"舞曲歌辞"《穷武篇·安台行乱第四》）

6. 双入幕，双出帷。秋风去，春风归。幕上危，双燕离。（"琴曲歌辞"沈君攸《双燕离》）

7. 不得哭，潜别离。不得语，暗相思。（"杂曲歌辞"白居易《潜别离》）

8. 颍水清，灌氏宁。颍水浊，灌氏族。（"杂歌谣辞"《颍川歌》）

9. 举秀才，不知书。察孝廉，父别居。（"杂歌谣辞"《后汉桓灵时谣》）

10. 直如弦，死道边。曲如钩，反封侯。（"杂歌谣辞"《后汉顺帝末京都童谣》）

11. 一尺布，尚可缝；一斗粟，尚可舂。兄弟二人，不相容。（“杂歌谣辞”《淮南王歌》）

12. 左纳言，右内史，朝承恩，暮赐死。（“新乐府辞”白居易《太行路》）

以上曲辞中的三言节奏采用了对偶的方式排列，从内容上看，凝练、集中、缜密，贵用相反的两件事物互相映衬。如：“前”与“后”、“大”与“小”、“清”与“浊”、“朝”与“暮”等等，刘勰《文心雕龙·丽辞》：“反对为优。”从形式上看，节奏鲜明，韵味和谐，协调匀称，便于记诵。因而，在配乐曲辞或民间谣歌中常见。

（三）排比

同范围同性质的三言节奏用组织相似的句法逐一表出，对偶是事项成对的组织，排比是成串的组织。如：

1. 磨尔牙，错尔爪，狐莫威，兔莫狡。（“相和歌辞”僧齐己《猛虎行》）

2. 叔牙显，夷吾亲。郢既殁，匠寝斤。览古籍，信伊人。（“相和歌辞”谢灵运《鞠歌行》）

3. 吹洞箫，望极浦。女巫进，纷屡舞。陈瑶席，湛清酤。风凄凄，又夜雨。（“清商曲辞”王维《祠渔山神女歌·迎神》）

4. 能胡歌，献汉酒，跪双膝，并两肘，散花指天，举素手。拜龙颜，献圣寿。（“清商曲辞”李白《上云乐》）

5. 登云阁，列姬姜，拊丝竹，叩宫商，宴华池，酌玉觞。（“琴曲歌辞”石崇《思归引》）

6. 寒日微，寒风紧。愁心绝，愁泪尽。（“杂曲歌辞”陶弘景《寒夜怨》）

7. 虑年至，虑颜衰。情易复，恨难追。（“杂曲歌辞”鲍照《北风行》）

8. 何况玄元圣祖五千言，不言药，不言仙，不言白日升青天。（《海漫漫》）

9. 立部伎，鼓笛喧。舞双剑，跳九丸。袅巨索，掉长竿。（《立

部伎》）

10. 上阳人，苦最多。少亦苦，老亦苦，少苦老苦两如何！（《上阳白发人》）

（白居易“新乐府辞”）

以上曲辞中的三言节奏，结构相同或相似，意义相关、语气一致，各个项目之间的关系，有的是并列的，如例1、例2、例6；有的是承接的，如例3、例4、例5、例9；有的是递进的，如例7、例8、例10。它们排列成串，整齐匀称，语势贯通，铿锵有力。这种结构形式在词曲中常见，如董解元《西厢记诸宫调·小亭送别》："蝉声切，蛩声细，角声韵，雁声悲，望去程依约天涯。"乔孟符《杜牧之诗酒扬州梦》第一折："天有情，天亦老，春有意，春须瘦，云无心，云也生愁。"

（四）顶针

顶针又叫连珠，蝉联、顶针续麻，民间称咬字。任昉《文章缘起》："历历如贯珠，易睹而可悦，故谓之连珠。"指三言节奏的前一句结尾做后一句起头，使邻接的句子头尾蝉联而有上递下接的趣味，如：

1. 平陵东，松柏桐，不知何人劫义公。劫义公，在高堂下，交钱百万两走马。两走马，亦诚难，顾见追吏心中恻。心中恻，血出漉，归告我家卖黄犊。——右一曲，魏、晋乐所奏（“相和曲辞”《平陵东》古辞）

2. 出西门，步念之。今日不作乐，当待何时？夫为乐，为乐当及时。……贪财爱惜费，但为后世嗤。——右一曲，晋乐所奏（“相和歌辞”《西门行》古辞）

3. 连手蹀躞舞春心。舞春心，临岁腴，中人望，独踟蹰。（《江南弄》）

婉爱寥亮绕红梁。绕红梁，流月台，驻狂风，郁徘徊。（《龙笛曲》）

为君侬歌世所希。世所希，有如玉。江南弄，采莲曲。（《采莲曲》）

流速参差飞且停。飞且停，在凤楼，弄娇响，间清讴。（《凤笙曲》）

桂棹容与歌采菱。歌采菱，心未怡，翳罗袖，望所思。（《采菱曲》）

珠佩婐，戏金阙。戏金阙，游紫庭。舞飞阁，歌长生。（《游女曲》）

容光既艳复还没。复还没，望不来。巫山高，心徘徊。（《朝云曲》）——右七曲（“清商曲辞”梁武帝《江南弄七首》）

4. 清风吹人光照衣。光照衣，景将夕。掷黄金，留上客。（《江南曲》）

游子去还原莫疏。原莫疏，意何极，双鸳鸯，两相忆。（《龙笛曲》）

莲疏藕折香风起。香风起，白日低，采莲曲，使君迷。（《采莲曲》）（“清商曲辞”简文帝《江南弄三首》）

5. 玄鹤徘徊白云起。白云起，郁披香。离复合，曲未央。（《赵瑟曲》）

迎歌度舞遏归风。遏归风，止流月。寿万春，欢无歇。（《秦筝曲》）

弦伤曲怨心自知。心自知，人不见。动罗裙，拂珠殿。（《阳春曲》）

云来云去长不息。长不息，梦来游。极万世，度千秋。（《朝云曲》）（“清商曲辞”沈约《江南弄四首》）

6. 清风明月遥相思。遥相思，草徒绿，为听双飞凤皇曲。（“清商曲辞”王勃《江南弄》）

7. 湘水无潮秋水阔，湘中月落行人发。行人发，送人归，白蘋茫茫鹧鸪飞。（“清商曲辞”张籍《湘江曲》）

8. 歌宛转，宛转凄以哀。（“琴曲歌辞”《宛转歌》）

9. 胡姬貌如花，当垆笑春风。笑春风，舞罗衣，君今不醉欲安归。”（“杂曲歌辞”李白《前有一樽酒行》）

10. 秋夜长，夜长乐未央。（“杂曲歌辞”王融《秋夜长》）

11. 调砧乱杵思自伤。思自伤，征夫万里戍他乡。（“杂曲歌辞”王勃《秋夜长》）

以上曲辞中均使用了连珠格修辞法，下句中首字蝉联上句之尾，一章之中，三言节奏复沓重叠，节拍吃紧而缠绵委折，在同一曲调中各章往往复施其法，极尽声文之妙，形成回环婉转的旋律，表现续续相生的情思。我

们仅靠涵咏也能感觉到其歌辞协律、美听的音声效果。顶针是歌曲中常用的手法，如《乐府诗集》标明《西门行》古辞为“晋乐所奏”，《平陵东》为“魏、晋乐所奏”。《平陵东》实际上是流传于汉代民歌。《乐府解题》曰：“义，丞相方进之少子，字文仲，为东郡太守。以王莽方篡汉，举兵诛之，不克，见害。门人作歌以怨之也。”又，《古今乐录》：“梁天监十一年冬，武帝改西曲，制《江南上云乐》十四曲，《江南弄》七曲。”可见，这些曲辞都是配乐歌唱的。以顶针的方式连接三言节奏使得句子承接紧密，语气连绵，音律流畅。徐师曾《文体明辨序说》：“其体展转，或二，或三……义明而词净，事圆而音泽，磊磊自转。”[1] 曲辞中顶针格的使用有如明珠相串、圆活自如，漉利婉转。灵巧美观。词曲中有，李白《忆秦娥》：

> 箫声咽。秦娥梦断秦楼月。秦楼月。年年柳色。灞桥伤别。乐游原上清秋节。咸阳古道音尘绝。音尘绝。西风残照，汉家陵阙。

按词谱规定，此词调第三句必须重复第二句结尾，第八句必须重复第七句结尾。其抒情效果缠绵悱恻、哀婉动人。马致远《汉宫秋》杂剧第三折：

> 他、他、他，伤心辞汉主；我、我、我，携手上河梁。他部从，入穷荒；我銮舆，返咸阳。返咸阳，过宫墙；过宫墙，绕回廊；绕回廊，近椒房；近椒房，月昏黄；月昏黄，夜生凉；夜生凉，泣寒螀；泣寒螀，绿纱窗；绿纱窗，不思量！

三言节奏以顶针的方式滚串而下、逐层递生、逐层跌顿，步步有姿，层层见浪。抒情旋律起伏跌宕而又归于和谐浑涵。

通过以上三言节奏类型流变以及体式特征的分析，我们发现虽然在汉语中三音节相对双音节和四音节缺乏均衡稳定感，如刘勰《文心雕龙·丽辞》云“偶语易安，奇字难适”三字格是奇数，人们往往通过在平行句式的相关部位，用对偶、排比等句法组织词性或句式相同或相近的三言节奏使得各单元结构中的音节数（字数）相等，音组段（音步）相同，音组层（结构）一致，表现出均衡对称之美。通过连珠格造成声韵的回环往复，

① 徐师曾：《文体明辨序说》，人民文学出版社，1998，第139页。

曲辞呈现出婉转流丽之美。黄庆萱云："在美学上，对偶和排比都基于平衡与均（匀）称的原理。"[①] 可见，反复、对偶、排比、顶针等使得三言节奏既保持了三字格的动态感、飞扬感又具有双数的自足稳定感，达到了均衡美，和谐美、音乐美。其在后来词曲中广泛应用进一步表明它们是富有音乐表现力的节奏形式。

① 黄庆萱：《修辞学》，台湾三民书局，1975，第470页。



唐后乐府



终身望韩公

——王安石乐府诗学韩探析

李　哲

（北京，中国社会科学院研究生院，102488）

摘　要： 历来研究者多将荆公学韩的视野集中于二者的风格辨析，但是通过对王安石乐府诗创作的分析，可以清晰把握其学韩过程中各阶段的特点。事实上，王安石对韩愈的态度经历了由肯定到颇有微词，再到重新审视的过程。与之相应，其乐府诗创作在不同阶段对于韩诗的接受与学习也各有侧重。

关键词： 王安石　韩愈　乐府诗

作者简介： 李哲，女，1988年生，吉林省吉林市人。现为中国社会科学院研究生院文学系2015级博士研究生，主要研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学。

在宋代韩诗接受史上，王安石是一个极具争议的人物。一方面，王渔阳曾言："欧公之后，学杜、韩者以荆公为巨擘。"他受韩诗、韩文沾丐极多，一生都在学习韩愈的风格与技法。另一方面，他却对韩愈的徒有文辞与学乏精纯不以为然。就以众所周知的作于仁宗皇帝嘉祐元年（丙申、1056）的《奉酬永叔见赠》"他日若能窥孟子，终身安敢望韩公"[①] 为例，其以孟子自期、不愿踵武昌黎之意，表达得十分鲜明。本文试以王安石的乐府诗创作学韩情况为例，分析其各时段对韩诗的接受与学习。

宋人叶梦得基于诗文风格演变将王安石诗歌创作划分为三期："王荆公少以意气自许，故诗语惟其所向，不复更为含蓄。如'天下苍生待霖

---

① （宋）王安石撰、高克勤点校《王荆文公诗笺注》，上海古籍出版社，2010，第827页。

雨，不知龙向此中蟠'，又'浓绿万枝红一点，动人春色不须多'，'平治险秽非无力，润泽焦枯是有材'之类，皆直道其胸中事。后为群牧判官，从宋次道尽假唐人诗集，博观而约取，晚年始尽深婉不迫之趣。"① 笔者认为研究王安石乐府诗对韩诗的接受，应参照其对韩愈其人其诗的态度，以及具体的学习情况来进行划分。总体而言，王安石的诗歌风格发展进程不是突变式的，而是渐进的。

一 王安石前期对韩愈的肯定及其乐府诗创作对韩诗的表层化学习

王安石诗集中的乐府诗由"新题"与"旧题"两类所构成，内容大多反映民生疾苦，比如《兼并》《车载板》《食黍行》《叹息行》《河北民》；或者出使契丹期间所作，比如《塞翁行》《白沟行》《出塞》《入塞》；当然也有不少历史题材作品，比如《明妃曲二首》《桃源行》；还有作于元丰年间（1078~1085）的颂歌，比如《元丰行示德逢》《后元丰行》等。

王安石乐府诗创作情况②

系年	篇名
景祐三年（丙子、1036）	《叹息行》
庆历六年（丙戌、1046）	《河北民》
皇祐四年（壬辰、1052）	《食黍行》
皇祐五年（癸巳、1053）	《兼并》
嘉祐元年（丙申、1056）	《虎图》
嘉祐三年（戊戌、1058）	《我所思寄黄吉甫》
嘉祐五年（庚子、1060）	《塞翁行》

① （宋）叶梦得：《石林诗话》卷中，见何文焕辑《历代诗话》，中华书局，1981，第419页。

② 判断其为乐府诗的主要依据：其一，乐府题名，或直接沿用旧题，如《出塞》《入塞》《桃源行》《明妃曲二首》《巫山高》，或间接模仿旧题，如《叹息行》《开元行》《食黍行》《塞翁行》《白沟行》《相送行效张籍》《元丰行示德逢》《后元丰行》《我所思寄黄吉甫》；其二，乐府传统和语言风格，如《河北民》效法白居易新乐府"首句标其目"，《兼并》《车载板》亦是直陈时弊的新乐府；而《虎图》则是王安石学习乐府语言风格，承继乐府创作传统，极具代表性的乐府题画诗。

续表

王安石乐府诗创作情况	
系年	篇名
嘉祐五年（庚子、1060）	《白沟行》
嘉祐五年（庚子、1060）	《出塞》
嘉祐五年（庚子、1060）	《入塞》
嘉祐四年（己亥、1059）	《明妃曲二首》
嘉祐四年（己亥、1059）	《桃源行》
熙宁三年（庚戌、1070）	《相送行效张籍》
元丰元年（戊午、1078）	《葛蕴作巫山高爱其飘逸因亦作两篇》
元丰四年（辛酉、1081）	《元丰行示德逢》
元丰诗汇（系年不明）	《车载板》
元丰诗汇（系年不明）	《后元丰行》

从整体上看，王安石乐府诗创作数量不多，仅十余首，但上乘诗作居多，其中不乏脍炙人口篇章，且对韩愈诗歌的学习也非常鲜明。

从王安石庆历元年（1041）入京应试到至和元年（1054）入京为官，应为第一期。前期王安石虽在个人风格上没有出现大的突破，但在学习韩诗的过程中却有着不断的发展。仁宗皇帝庆历二年（壬午、1042），王安石二十二岁。是年，王安石作有《送孙正之序》，这是现存王安石论述韩愈最早的文章：

时乎杨、墨，己不然者，孟轲氏而已。时乎释、老，己不然者，韩愈氏而已。如孟、韩者，可谓术素脩而志素定也，不以时胜道也，惜也不得志于君，使真儒之效不白于当世，然其于众人也卓矣。呜呼！予观今之世，圆冠峩如，大裙襜如，坐而尧言，起而舜趋，不以孟、韩之心为心者，果异众人乎？

予官于扬，得友曰孙正之。正之行古之道，又善为古文，予知其能以孟、韩之心为心而不已者也。[1]

① （宋）王安石撰、唐武标校《王文公文集》，上海人民出版社，1974，第433~434页。

文中将孟、韩并置，“以孟、韩之心为心”，勉勖好友。紧接着，仁宗皇帝庆历五年（乙酉、1045），王安石二十五岁时所作的《寄孙正之》，直接在诗歌中表明自己受到韩愈的感染：“少时已感韩子诗，东西南北俱欲往。”① 此句本于韩退之的《感春》：“东西南北皆欲往，千江隔兮万山阻。”② 对于前贤诗句的直接套用，足见王安石此时期对于韩愈诗歌成就的认可与仰慕。

其实就在仁宗皇帝庆历三年（癸未、1043），王安石创作的诗歌背后，就已经有了韩愈的影子。比如自述早岁生平的《忆昨诗示诸外弟》，直抒胸臆，意气风发：“此时少壮自负恃，意气与日争光辉。”③ 出自韩退之《送李愿归盘古序》“妒宠而负恃”，以及《东都遇春》“少年意真狂，有意与春竞”④。不过这一时期，王安石对于韩愈的学习，更多地停留在某些字句的雕琢与意象的选取上，模仿尚未得韩诗之神。

当然，除了诗文的直接化用外，王安石的乐府诗也在极力学习韩诗关注现实的人文关怀与议论手法。仁宗皇帝庆历六年（丙戌、1046）所作的《河北民》、仁宗皇帝皇祐四年（壬辰、1052）所作的《食黍行》、仁宗皇帝皇祐五年（癸巳、1053）所作的《兼并》，都是此类散文化与议论化倾向鲜明的作品。可以说，就在第一期的尾端，王安石乐府诗对于韩愈的诗歌风格开始有了明确的把握，这也是他下一时期学韩的主导方向。

首先来看乐府诗《河北民》，此诗继承了乐府诗传统而又有所创新，奇崛峭拔，具有和荆公散文相一致的独特风格：

河北民，生近二边长苦辛。
家家养子学耕织，输与官家事夷狄。
今年大旱千里赤，州县仍催给河役。
老小相携来就南，南人丰年自无食。
悲愁白日天地昏，路旁过者无颜色。

① （宋）王安石撰、高克勤点校《王荆文公诗笺注》，上海古籍出版社，2010，第260页。

② （清）方世举著、郝润华、丁俊丽整理《韩昌黎诗集编年笺注》，中华书局，2012，第187页。

③ （宋）王安石撰、高克勤点校《王荆文公诗笺注》，上海古籍出版社，2010，第486页。

④ （清）方世举著、郝润华、丁俊丽整理《韩昌黎诗集编年笺注》，中华书局，2012，第338页。

汝生不及贞观中，斗粟数钱无兵戎。[1]

韩愈在《送孟东野序》中首句发端："大凡物不得其平则鸣"[2]，认为在诗歌中表现坎懔不平，不仅能起到"舒忧娱悲"的消解作用，而且对读者具有比欢愉之情更为强烈的艺术感染力。其雄奇恢诡的诗风下，是对现实问题的关注与直陈。王安石以"河北民"为篇名，虽在形式上继承白居易新乐府诗"首句标其目"的写法，亦是学习昌黎对时弊的直接指斥。河北人民在天灾人祸双重折磨下过着悲惨苦难的生活，本诗字字血泪，透露出作者内心的无比沉痛与急于改变现状的焦虑。韩愈诗学老杜，曾言"李杜文章在，光焰万丈长"，王安石亦沿袭老杜诗法。所谓"家家养子学耕织，输与官家事夷狄"，不正是杜甫《甘林》中"子实不得吃，货市送王畿"[3] 的写照吗？"悲愁白日天地昏，路旁过者无颜色"与杜甫"恸哭苍山盛"（《北征》）[4] 以及"道旁过者问行人"（《兵车行》）[5] 亦无二致，感情色彩极浓烈。不仅如此，就连向往贞观太平盛世的期盼也如出一辙：介甫"汝生不及贞观中，斗粟数钱无兵戎"就是少陵在《夏日叹》中所说的"眇然贞观初，难与数子偕"[6]。王安石对其前代乐府歌行的节奏特色有着自己独到的心得体会，此篇开头两句和结尾两句押平声韵，中间押入声韵。每两句一个层次，转换灵活，层层深入。小诗篇幅不长，但容量很大。此诗可见王安石不仅在乐府诗创作中学习韩愈，还兼及杜甫、白居易等人，所谓兼收并蓄、转益多师，是为大家的学诗圭臬。

以往人们对于这一时期创作的《杜甫画像》的讨论，都集中于王安石对于杜甫的仰慕与学习。仁宗皇帝皇祐四年（1052），王安石三十二岁，作有《杜甫画像》。此诗常常被与昌黎之《调张籍》作对比。韩愈在诗中说："我愿生两翅，捕逐出八荒。精诚忽交通，百怪入我肠。刺手拔鲸牙，举瓢酌天浆。腾身跨汗漫，不著织女襄。"[7] 而王安石却说："惜哉命之穷，

---

① （宋）王安石撰、高克勤点校《王荆文公诗笺注》，上海古籍出版社，2010，第 508 页。
② （唐）韩愈著、刘真伦、岳珍校注《韩愈文集汇校笺注》，中华书局，2010，第 982 页。
③ （唐）杜甫著、仇兆鳌注《杜诗详注》，中华书局，1979，第 1667 页。
④ （唐）杜甫著、仇兆鳌注《杜诗详注》，中华书局，1979，第 395 页。
⑤ （唐）杜甫著、仇兆鳌注《杜诗详注》，中华书局，1979，第 113 页。
⑥ （唐）杜甫著、仇兆鳌注《杜诗详注》，中华书局，1979，第 540 页。
⑦ （清）方世举著、郝润华、丁俊丽整理《韩昌黎诗集编年校注》，中华书局，2012，第 521 页。

颠倒不见收。青衫老更斥，饿走半九州。瘦妻僵前子仆后，攘攘盗贼森戈矛。吟哦当此时，不废朝廷忧。常愿天子圣，大臣各伊周。宁令吾庐独破受冻死，不忍四海寒飕飕。伤屯悼屈止一身，嗟时之人吾所羞。"① 不同于韩愈的《调张籍》将笔力置于李、杜之艺术手法的刻写，王安石主要青睐的是杜甫的人品与境界。他只在开篇点明了杜甫高超的创作技法，所谓"丑妍巨细千万殊，竟莫见以何雕锼"，就再未向读者展示杜诗的艺术成就。与其说王安石推崇的是杜甫精妙的写作手法，不如说他更看重杜甫身处乱离之中，历经坎坷挫折，仍以天下为先、推己及人的广大胸怀。这固然是因为王安石早期的诗学观念深受儒家毛诗大序的影响，英宗皇帝治平元年（1064），王安石四十四岁时所作的《答韩求仁书》曾提道："盖序《诗》者不知何人，然非达先王之法言者不能为也。故其言约而明，肆而深，要当精思而熟讲之尔，不当疑其有失也。"② 可以说对毛诗大序推崇之至，甚而奉为不刊之论。另外，也是由于青年时期的王安石将自己的一腔热情都灌注于国计民生，重道统而轻文学，所以对于杜甫、韩愈的文学成就缺乏深入的体会。众所周知，王安石的书札序跋，议政论学居多，长于说理，而感情色彩不浓。且大都劲悍廉厉，简赅老当，没有枝辞赘语，也少繁缛工绘。其实不仅散文创作，其诗歌的早期发展也有这样的鲜明标记。

虽然王安石此时期乐府诗的学韩尚停留于表层化的描摹与欣赏，对韩诗的篇章构架与句法构成缺乏浸入肌理的研究，单纯通过学习韩诗特有词汇与意象，力图构建雄奇恣肆的韩诗风格，而与韩诗风神失之交臂。不过，正是由于对韩愈诗歌的肯定与投入，王安石笔下的瘦硬拗峭得到了极大的发挥，这为荆公主体诗风的形成奠定了学养基础，也为宋调的形成指明了道路。

二　王安石中期对韩愈的矛盾态度及其贬韩下的深层学韩

王安石至和二年（1055）群牧判官到嘉祐八年（1063）离京丁忧。此

① （宋）王安石撰、高克勤点校《王荆文公诗笺注》，上海古籍出版社，2010，第15页。
② （宋）王安石撰、唐武标校《王文公文集》，上海人民出版社，1974，第77页。

一时期，王安石学韩又进了一步。仁宗皇帝嘉祐元年（1056），王安石三十六岁。这一年，王安石学韩进入了一个新阶段，创作了大量颇有代表性的学韩诗歌。比如，王安石的乐府名篇《虎图》[①] 即是本年所作：

壮哉非罴亦非貙，日光夹镜当坐隅。
横行妥尾不畏逐，顾盼欲去仍踌躇。
卒然我见心为动，熟视稍稍摩其须。
固知画者巧为此，此物安肯来庭除？
想当盘礴欲画时，睥睨众史如庸奴。
神闲意定始一扫，功与造化论锱铢。
悲风飒飒吹黄芦，上有寒雀惊相呼。
槎牙死树鸣老乌，向之俛噣如哺雏。
山墙野壁黄昏后，冯妇遥看亦下车。

此诗工于赋物，受到了欧阳修的击节赞叹。前面从整体上描述所画之物的神态气质，进而感叹画幅描摹的逼真与画师技艺的精湛。前半部分描述画中之虎的生动形态与自己看画的奇妙感受。后半部分想象画师创作过程的情境，以细微之笔和反衬手法，烘托画虎的傲然独立与超凡脱俗。语极雄健，状画上之虎威风凛凛，咆哮山岗，如在目前，气势非凡。不仅如此，此诗深受韩愈“以文为诗”的影响，用语生新，音调铿锵，想象恢弘，议论透辟，全然韩诗风骨。梁启超评说王安石古体“用刻入之思，炼奇矫之语，斗逼仄之韵，缒幽凿险，曲尽昌黎之技也”[②]。本首《虎图》，正是在用意、语词、技法上，步武昌黎。起句极古，掺杂多处语助，虚词入诗，摇曳生姿，巧用反问，加强语势。难怪钱锺书先生说：“荆公五七古善用语助，有以文为诗、浑灏古茂之致，此秘尤得昌黎之传……皆往往使语助以添迤逦之概。”[③]

诗中“睥睨众史如庸奴”和“意闲神定始一扫”也可以看作是王安石思想的电光火石。值得注意的是，比之韩愈古体的意象自足，王安石更偏爱用典故来扩充诗意。这首《虎图》中末尾的“冯妇遥看亦下车”即化用

---

① （宋）王安石撰、高克勤点校《王荆文公诗笺注》，上海古籍出版社，2010，第163页。
② 梁启超：《梁启超全集》，北京出版社，1999，第1845页。
③ 钱锺书：《谈艺录》，商务印书馆，2016，第172页。

了《孟子·尽心》中“是为冯妇也。晋人有冯妇者，善搏虎，卒为善士。则之野，有众逐虎。虎负嵎，莫之敢撄。望见冯妇，趋而迎之。冯妇攘臂下车。众皆悦之，其为士者笑之”的故事，含蓄表露了画师画虎的高超，即便已经知道此为画作，但仍旧担忧其从画卷中一跃而出，就连“善搏虎”之冯妇亦为之下车，巧妙地回归到画虎本身，又未直露赞美画师技艺，而从侧面描写收束全篇，构思新巧别致，陈长文《步里客谈》引张思叔话云：“王介甫《虎图诗》只说一个似字，老杜只一句道尽：临轩忽觉无丹青。”[①] 李壁则认为：“此体杜甫画鹘行耳。大抵前辈多模取古人意，以纾急解纷，此其一也。”[②]

不过，《奉酬永叔见赠》中“他日若能窥孟子，终身安敢望韩公”与《秋怀》中的“韩公既去岂能追？孟子有来还不拒”[③]，则与王安石诗歌创作中的崇韩背道而驰。难怪邵博《闻见后录》中对此现象表示惊诧：“王荆公以‘力去陈言夸末俗，可怜无补费精神’薄韩退之矣。然‘喜深将策试，惊密仰檐窥’，又‘气严当酒暖，洒急听窗知’，皆退之雪诗也。荆公咏雪则云‘借问火城将策试，何如云屋听窗知’，全用退之句也。去古人陈言以为非，用古人陈言乃为是邪？”[④] 近人钱锺书先生在《谈艺录》“荆公用昌黎诗，诗用语助”一节就提道：“余按荆公《读韩》‘可怜无补费精神’一语，即退之《赠崔立之》诗中语，改‘益’字为‘补’字。”[⑤]明代的姚福显然也为此对王安石不以为然：“荆公讥退之诗曰：纷纷易尽百年身，举世无人识道真。力去陈言夸末俗，可怜无补费精神。第三句用退之‘惟陈言之务去’，末句全写其《赠崔立之》诗语，盖退之所以训立之者，以立之虽豪于文，而往往蛟螭杂蝼蚓，所以谓其无益而费精神耳。岂谓文章无补于世哉！荆公之言亦可谓无忌惮者也。”[⑥] 其实细品王安石此诗，并非一味贬抑的论调，而是有褒有贬的平情之论。首句慨叹人生易逝，芸芸众生并无几人能如韩愈一般在儒教衰颓的唐代独抒己见、承续道统。但由于他的道统观念驳杂不纯，只在文辞上下功夫，并不能真正做到经世致用、有补于世，所以只会落得空费精神的结局。也就是说，本诗的

---

① 吴文治主编《宋诗话全编》，江苏古籍出版社，1998，第6624页。

② （宋）王安石撰、高克勤点校《王荆文公诗笺注》，上海古籍出版社，2010，第164页。

③ （宋）王安石撰、高克勤点校《王荆文公诗笺注》，上海古籍出版社，2010，第446页。

④ 邵博：《闻见后录》卷一八，明津逮秘书本。

⑤ 钱锺书：《谈艺录》，商务印书馆，2016，第171页。

⑥ 吴文治主编《明诗话全编》，江苏古籍出版社，1997，第8643页。

重心在于评价韩愈文道观念的得与失，而非对其文学成就进行盖棺定论。所以诸家所言，都未得荆公之意。不过无论如何，一方面轻视、批评韩愈；一方面却连轻视、批评的表述都袭用韩愈的原诗，这样意味深长的评论非王安石莫属了。

王安石有一首乐府名篇《桃源行》[①]，世人常以此与韩愈《桃源图》相颉颃：

望夷宫中鹿为马，秦人半死长城下。
避时不独商山翁，亦有桃源种桃者。
此来种桃经几春，采花食实枝为薪。
儿孙生长与世隔，虽有父子无君臣。
渔郎漾舟迷远近，花间相见因相问。
世上那知古有秦，山中岂料今为晋。
闻道长安吹战尘，春风回首一沾巾。
重华一去宁复得，天下纷纷经几秦。

二诗皆是对陶渊明《桃花源诗》的题材叙写。主张辟佛抑老的韩愈对神仙桃源之说予以抨击，而期待在政治上有所作为的王安石却对世外桃源的美好生活大加赞誉。韩愈对桃源环境的描写奇瑰高古，雄健壮丽："种桃处处惟开花，川原近远蒸红霞"，"月明伴宿玉堂空，骨冷魂清无梦寐。夜半金鸡啁哳鸣，火轮飞出客心惊。人间有累不可住，依然离别难为情。船开棹进一回顾，万里苍苍烟水暮"[②]；而王安石此诗篇幅虽不及韩愈一半，却单刀直入："避时不独商山翁，亦有桃源种桃者……儿孙生长与世隔，虽有父子无君臣。"比之韩诗的大段铺陈，王安石开始更加侧重于叙写的高度概括与议论的峻峭显豁，力求从整体上把握而不作枝蔓性的细节描绘。他的布局运思突破了韩诗的樊篱，"单刀直入，不复层次叙述，此承前人之后，故以变化争胜"（清代金德瑛语）[③]。

嘉祐五年（1060）所作《阴山画虎图》与《虎图》同为题画诗，且题画对象皆为虎，而写作视角却截然不同。《虎图》意在突出虎之超然凡

① （宋）王安石撰、高克勤点校《王荆文公诗笺注》，上海古籍出版社，2010，第143页。
② （唐）韩愈：《韩昌黎诗集编年笺注》，中华书局，2012，第365页。
③ （清）陆以湉：《冷庐杂识》卷七，中华书局，1984，第399页。

尘的气概，而此篇则重在叙写射虎勇士，虎处于陪衬地位。《虎图》夹叙夹议，从临画之感与画工技巧到虎之形象，托物喻志，以虎自比。而本篇从射虎勇士的描摹到对国事安危的感慨，有一个明显的从叙述到议论的痕迹：

阴山健儿鞭鞚急，走势能追北风及。
逶迤一虎出马前，白羽横穿更人立。
回旗倒戟四边动，抽矢当前放蹄入。
爪牙蹭蹬不得施，碛上流丹看来湿。
胡天朔漠杀气高，烟云万里埋弓刀。
穹庐无工可貌此，汉使自解丹青包。
堂上绢素开欲裂，一见犹能动毛发。
低回使我思古人，此地抟兵走戎羯。
禽逃兽遁亦萧然，岂若封疆今晏眠。
契丹弋猎汉耕作，飞将自老南山边，还能射虎随少年。[1]

及至嘉祐八年（1063）到治平二年（1065）居丧服阕，这几年中，王安石主要的活动是金陵讲学，诗文创作虽不活跃，但是学韩的进程并未停歇，他将规步昌黎的眼光扩大到了近体诗的世界，这也为他下一阶段的创新奠定了基础。王安石开始有意识地想要跳出模仿因袭的樊篱，形成自己的诗歌特色。

由此可见，王安石乐府诗学韩经历了一个由远而近、由浅入深的渐进性过程。钱锺书先生《谈艺录》所言的“偷语”“偷意”再到“偷势”就是对这种渐进性的侧写。在这个过程中，王安石由古体而近体，由律诗而绝句，由字句而结构，由意象而风格，全方位地学习韩愈，从肖其体征到得其精神，不能不说王安石学习韩愈的透辟与全面。陈吁在《宋十五家诗选》中提道：“半山学少陵，其瘦硬处别自擅长。”[2] 这所谓的“别自擅长”离不开韩愈诗歌的影响。

---

① （宋）王安石撰、高克勤点校《王荆文公诗笺注》，上海古籍出版社，2010，第310页。
② 陈吁：《宋十五家诗选》，清康熙刻本。

三　王安石后期对韩愈的重新审视及其对韩诗晚年风格的复归

从王安石执政变法：治平四年（1067）翰林学士到熙宁九年（1076）二次罢相这十年时间，王安石创作了大量的近体诗歌，其中绝句的数量开始日趋显著。及至王安石晚年隐居钟山，从熙宁十年（1077）辞相退隐到元祐元年（1086）逝世，他创作了大量极具特色的绝句，描写田园风景及隐居生活，宣扬佛教禅理，求得精神解脱。王安石晚年的文学观念也发生了极大的变化，从“诚使巧且华，不必适用；诚使适用，亦不必巧且华”（《上人书》）[①]的文道观念，转而认为“诗者寺言也，寺为九卿所居，非礼法之言不入，故曰思无邪”（《字说》）[②]。这一巨大的诗学观念转变，可谓是前后期创作的天然分水岭。这样的思想转变，也使他在创作中重新审视韩愈诗歌的艺术成就。

南北朝以来，以《巫山高》为题的诗歌不乏大家之作。王安石的《葛蕴作巫山高爱其飘逸因亦作两篇》[③]亦是其中的名篇：

巫山高，十二峰。
上有往来飘忽之猨猱，下有出没瀺灂之蛟龙，中有倚薄缥缈之神宫。
神人处子冰雪容，吸风饮露虚无中。
千岁寂寞无人逢，邂逅乃与襄王通。
丹崖碧嶂深重重，白月如日明房栊。
象床玉几来自从，锦屏翠幔金芙蓉。
阳台美人多楚语，只有纤腰能楚舞，争吹凤管鸣鼍鼓。
那知襄王梦时事，但见朝朝暮暮长云雨。
巫山高，偃薄江水之滔滔。
水于天下实至险，山亦起伏为波涛。
其巅冥冥不可见，崖岸斗绝悲猿猱。
赤枫青栎生满谷，山鬼白日樵人遭。

① （宋）王安石撰、唐武标校《王文公文集》，上海人民出版社，1974，第44页。
② （宋）王安石撰、唐武标校《王文公文集》，上海人民出版社，1974，第428页。
③ （宋）王安石撰、高克勤点校《王荆文公诗笺注》，上海古籍出版社，2010，第230页。

窈窕阳台彼神女，朝朝暮暮能云雨。
以云为衣月为褚，乘光服暗无留阻。
昆仑曾城道可取，方丈蓬莱多伴侣。
块独守此嗟何求，况乃低回梦中语。

此诗与欧阳修的《庐山高赠同年刘中允归南康》一样，是宋人“资书以为诗”，借以骋才使气的作品。虽无内容上的深刻思想，却不乏艺术上的精致雕琢。其丰富的想象，奇诡的语言，飘逸的风格，浩荡的气势，都同韩诗如出一辙。“水于天下实至险，山亦起伏为波涛”二句，无怪乎陈衍《宋诗精华录》中评曰：“三四两句，横绝一世，何减‘磁硊乎数州之间，灌注乎天下之半’邪？是能以文为诗者。”其中所引“磁硊”二句是左思《吴都赋》中语，并借此指出“以文为诗”的特点，使用“于”、“亦”等虚字，“实至险”“为波涛”等文章用语与句式，使得诗歌更为流走自然，造成了奔泻宏阔的气势，这正是王安石乐府诗学习韩愈“以文为诗”的成功之处。

除此以外，王安石晚年所作的《元丰行示德逢》《后元丰行》等乐府诗，无一不是学韩而又老成纯熟之作。此时的王安石心境也不复少壮之时的凌厉气盛，学韩的诗歌章法与风格体貌，已经深入诗歌肌理，不是诗句化用与意象沿袭那般简单了。值得注意的是，王安石后期的乐府创作，一反早年学韩的散文化章法，开始引入大量的对偶，古体长篇律化的现象非常鲜明，这确实是王安石在学韩过程中的创变。比如神宗皇帝熙宁十年（1077），王安石五十七岁时所作的《招约之职方并示正甫书记》[①]云：“消摇栮宇新，揽结蹊隧熟……鬼营诛荒梗，人境扫喧黩。濠鱼净留连，海鸟暖追逐……横陂受后涧，直堑输前渎。跳鳞出重锦，舞羽坠软玉。碧篛递舒卷，紫角联出缩。千枝孙峄阳，万本母淇奥。满门陶令株，弥岸韩侯蔌”。还有同年所作的《奉酬约之见招》[②]：“雨过梅柳净，潮来蒲稗深。种芳弥近渚，伐翳取遥岑。清节亦难尚，旷怀差易寻。子猷怜水竹，逸少惬山林。”其中“种芳”一联，李壁认为“比少陵‘开林出远山’语益工矣”[③]。这样律散结合，谨严中有流转，疏荡处亦工整，吸收了韩愈古体诗

① （宋）王安石撰、高克勤点校《王荆文公诗笺注》，上海古籍出版社，2010，第12页。
② （宋）王安石撰、高克勤点校《王荆文公诗笺注》，上海古籍出版社，2010，第22页。
③ （宋）王安石撰、高克勤点校《王荆文公诗笺注》，上海古籍出版社，2010，第23页。

的精髓与律绝创作中的优长，实如陈师道所言："荆公文体数变，暮年诗益工，用意益苦。"

以往研究者多认为荆公晚年律绝多学习晚唐。《蔡宽夫诗话》认为王安石晚年喜欢李义山之诗，"以为唐人知学老杜，而得其藩篱，惟义山一人而已"[①]。曾季狸《艇斋诗话》中说："绝句之妙，唐则杜牧之，本朝则荆公，此二人而已。"[②] 事实上，王安石自己就曾在《答曾子固书》中言及："自百家诸子之书，至于《难经》、《素问》、《本草》、诸小说，无所不读；农夫、女工，无所不问。"[③] 如王安石一般的文学大家，作为继往开来的重要一环，不可能在诗学领域中独专某一家。李商隐、杜牧之固然在他的晚期绝句中具有重要影响，但韩愈依旧是他没有舍弃的诗学楷模。二人绝句之间有着诸多不易察觉的内在关联，诚如陈延杰所说："荆公定林后诗意幽婉，脱去流俗，非少作可比。犹韩文公贬潮州后之作亦妙绝矣！境遇成就诗人，岂小也哉！"[④]

如果说韩愈是自铸伟词的天才型诗人，那么王安石则是"资书以为诗"的学者型诗人，他的学韩之作，大量使用韩愈诗歌中的语汇与句子。苏轼在《王安石赠太傅敕》中夸赞荆公："网罗六艺之遗文，断为己意；糠秕百家之陈迹，作新斯文。"[⑤] 宋代诗人普遍"资书以为诗"，甚而倡导"夺胎换骨""点铁成金"，在学问中觅诗句，于故纸堆求文章，这在一定意义上，正是由王安石引导的。他一生勤谨奋发，中年时又于同僚宋次道家尽假唐人诗以观，正如同杜甫所言："读书破万卷，下笔如有神。"（《奉赠韦左丞丈二十二韵》）[⑥] 王安石元丰年间所编《四家诗选》，虽今已散佚，除所选部分杜诗尚存于他书所载，余者不复可观。不过，单从将韩愈列为第三，仅次于杜甫与欧阳修来看，足可见其在王安石诗学观念中的重要地位。

王安石一生追慕韩愈，虽在经学上对其屡有微词，但在诗文创作中唯恐学韩有息。早期学韩古体，从字句、意象到"以文为诗"的章法；中期形成自己的风格体式，一度与韩诗相距较远；晚年又将学韩的注意力由韩

---

① （宋）胡仔：《苕溪渔隐丛话前集》卷二二，《苕溪渔隐丛话前后集》，清乾隆刻本。
② （宋）曾季狸：《艇斋诗话》，光绪十四年会稽董氏取斯堂木活字印琳琅秘室丛书本影印，第493页。
③ （宋）王安石：《临川集》，《临川先生文集》卷七三，四部丛刊景明嘉靖本。
④ 陈延杰：《宋诗之派别》，《中国文学研究》（上册）商务印书馆，1927，第299页。
⑤ 富大用：《古今事文类聚新集》卷二，《四库全书》本。
⑥ （唐）杜甫著、仇兆鳌注《杜诗详注》，中华书局，1979，第73页。

诗古体转入韩诗近体，尤其是绝句，颇得自然活泼、清新流丽之趣。仅以其乐府诗创作为例，就可见其从学习韩诗意象与语言，到学习韩诗架构与句法，再到韩诗风格的深层复归。作为政治家的王安石虽曾流露出轻视诗文的态度，但其于诗文创作之用力处，于学韩即可窥见一斑。所谓“终身安敢望韩公”，实为“终身望韩公”也。

曹勋《松隐文集》"古乐府"研究*

梁海燕

（北京，中国人民大学国学院，100872）

摘　要：曹勋是宋代乐府诗写作大家，《松隐文集》"古乐府"卷著录曹勋乐府诗共241首。对于乐府文体，曹勋有明确而自觉的选择意识。旧题乐府注重对乐府传统的延传与变革，补亡与创新意识均较明显；新题乐府多寄寓情怀，有为而作，与现实联系紧密。写作艺术上，对《诗》《骚》，以及汉唐以来歌谣、乐府、歌行有综合借鉴，注重乐府文体在诗学艺术上的突破。从《松隐文集》"古乐府"卷的编纂情况看，乐府诗实为其时古体诗歌之一种，具有特殊的诗学传统及历史意蕴。具体作品之编选，反映出有别于郭茂倩《乐府诗集》的更为严格的文体观念与选录标准。

关键词：曹勋　松隐文集　古乐府

作者简介：梁海燕，女，文学博士，现为中国人民大学国学院副教授，硕士生导师，主要从事中国诗学、乐府学研究。出版专著《舞曲歌辞研究》《唐代俗体诗研究》。

曹勋（1096～1174）[①]，字公显，一作功显，阳翟（今河南禹县）人，北宋末、南宋初著名诗词作家，著有《松隐文集》《北狩见闻录》等。松隐，是曹勋晚岁游息之地，是以名其集焉。曹勋是宋代乐府诗写作大家，

---

* 本文为国家社会科学基金项目"《乐府诗集》叙论、题解研究"（项目编号：17BZW092）阶段性成果。

① 此记曹勋生年为绍圣三年（1096），参考钱建状、王兆鹏《宋诗人庄绰、郭印、林季仲和曹勋生卒年考辨》一文，《文献》2004年1期。

以《嘉业堂丛书》刊本《松隐文集》为据[①]，前六卷著为“古乐府”者涉及乐府题名多达193种，作品241首[②]。这一写作规模，在两宋文人的乐府诗创作中赫然居首。对于乐府文体，曹勋有自觉的选择意识，其乐府诗前往往冠小序，申明写作意图，曰“新而补之”“申而广之”“续而起之”“补而续之”等等。因此，研究曹勋的乐府诗，对我们理解两宋之际文人的乐府文体观念，及其所承载的寄寓思想都有重要意义。目前学界对曹勋乐府诗的关注极其不够[③]。本文拟从乐府诗的写作传统，结合诗学背景、时代背景，考察、分析曹勋在延革旧题乐府、创作新题乐府等方面所表现出的诗学思想。进而，围绕《松隐文集》“古乐府”卷的编纂，试对宋人的乐府文体观念做进一步思考。

一　曹勋的旧题乐府创作

在存世四十卷《松隐文集》中，其前六卷除卷首《迎銮七赋序》外，其余诗篇均明确标为“古乐府”。自卷一《补乐府十篇》始，至卷六《皑如山上雪》终，共有241首。这些“古乐府”中既有旧题乐府，也有新题乐府。对宋人而言，所谓旧题乐府即其所使用的乐府诗题在宋前已经出现[④]。有些乐府诗题，乐书类典籍虽未记载，但宋前文人已经广泛使用，于宋人而言也属旧题。经考察，曹勋的旧题乐府共有142题，183首，占其全部乐府诗数量的76%（具体篇目及判为旧题乐府之根据可参考文后附表）。具体写作主要有以下三类情形。

（一）古乐府有名无词，作以补之

即其所采用的乐府诗题的古词没有流传下来，曹勋据其创调由来，补

① 本文的工作底本为《宋集珍本丛刊》影印之《松隐文集》，该本所据底本为傅增湘校《嘉业堂丛书》本。本文所征引曹勋诗文，皆出此本。特此说明，不再加注。

② 《补乐歌》一题计一篇，共十篇。《临碣石》三章计三首。

③ 据笔者所见，目前专论曹勋乐府诗的仅有杨娟《曹勋乐府诗研究》一篇论文（广西师范大学2007年硕士学位论文），该文涉及曹勋乐府诗的创作动机、题材内容、艺术特色，然而不少地方尚待深入挖掘。另有一些关于曹勋个别乐府诗篇的分析，散见于对曹勋整体诗歌艺术的研究当中。

④ 本文对曹勋乐府诗中旧题乐府的判定，主要参考《乐府诗集》中各类曲名的创调、变化及衍生情况，并结合《通典·乐典》《通志·乐略》等的记载。

亡旧词，并在诗前小序有所交代。如下所示：

《陇头吟》序曰："古乐府有名无词，因补之。"

《三峡流泉歌》序曰："古词皆亡，《琴集》云初阮咸所作，今新而补之。"

《白雪歌》序曰："乐府有题而亡词，今补之。"

《圣人出》序曰："古乐府有题无词，因新而补之。"①

《钓竿行》序曰："昔有伯常子，避仇河滨。其妻思之，为《钓竿歌》，每至河侧辄歌之。今补而续之云。"

《锦石捣流黄》序曰："古词皆亡，亦不知所起，独炀帝有五言一章以道征戍室家之思。今新而补之。"

《乐未央》序曰："古乐府有其名而亡其词。"

《箕山操》序曰："《琴集》有名无辞，今补而广之，庶乎后之览者可以仿佛前人之心云。"

《黄鹤》序曰："古乐府有其名而亡其词。"②

以上诸作，虽有补亡性质，但其所用体式却不一定是古乐府歌谣之体。如《陇头吟》，本为汉乐府横吹曲名，魏、晋时尚传其曲，此后仅有题名而曲调不传，魏晋以前歌词也不见著录。南朝文人所作同题乐府，皆为赋题之作，以陇头流水起兴，表达关陇行人思乡情怀。直至唐末五代，《陇头吟》一直是乐府边塞诗的重要题名。南朝文人所作这一系列题名的乐府诗，皆用五言。至唐代，始出现七言歌行体，如王维《陇头吟》、张籍《陇头行》。曹勋《陇头吟》曰：

乌落黄云塞草秋，陇头之水东西流，水声呜咽呜啾啾。马闻思旧枥，人闻思旧丘，年年征战无时休。无时休，谁能到此求封侯。

此作以七言长句为主，间杂五言偶句，复用顶真蝉联技巧，使整篇流利可诵，余韵悠扬，绝非汉魏古词风调。

① 笔者按：《宋书·乐四》载汉鼓吹铙歌十八曲，第十四《圣人出曲》，有歌辞。

② 笔者按：此"古乐府"当指汉横吹曲之《黄鹄》。

再如《锦石捣流黄》。郭茂倩《乐府诗集》载入《杂曲歌辞》，不叙调名所起，唯著录隋炀帝“汉使出燕然”一篇。郑樵《通志·乐略》载为“佳丽四十七曲”之一。曹勋云“古词皆亡，亦不知所起”，当是其时实情。隋炀帝诗写“征戍室家之思”，曹勋自云“新而补之”，但主题上仍然延续炀帝诗作。其“新而补之”之“新”当在于体调与风格。观其辞：

秋风清，秋月明，征人思妇难为情。难为情，蟋蟀远壁鸣寒声，霜砧皓腕愁不胜。愁不胜，愁不可剪衣可成，梦君先到黄龙庭。

三三七杂言句，本就流利通俗，易于传唱。再加上重复、顶真，以及句句押韵等修辞手法，使此诗更显情韵独特，情思婉转，契合思妇缠绵无尽的相思念远情绪。

《三峡流泉歌》《圣人出》也都属于曹勋所谓“新而补之”者。其中《三峡流泉歌》，唐代女诗人李冶有“妾家本住巫山云”一篇，篇名又作《赋得三峡流泉歌》，采用七言歌行体，描写此曲弹奏时的音乐意境。曹勋所作却用骚体短歌，以初创者阮咸第一人称口吻出之，无论在内容还是体式上，都有新补性质。《圣人出》，曹勋序曰“古乐府有题无词”，但《宋书·乐四》载《圣人出曲》，有辞：“圣人出，阴阳和。美人出，游九河。佳人来，騑离哉何。驾六飞龙四时和。君之臣明护不道，美人哉，宜天子。免甘星筮乐甫始，美人子，含四海。”[①] 涉及“圣人”“美人”“佳人”“君臣”“天子”“美人子”等人物，又有游仙、祝颂内容，意旨不能尽明。此歌载《宋书》，曹勋不应未见，他说“有题无词”，大概指古辞辞义已不能解，或乐府曲中无传。曹勋“新而补之”者仍用杂言古歌的形式，句式长短不齐，类散文，主题歌颂圣人更加鲜明。

据上，曹勋非全然以复古为宗旨，即使是据旧题补古词，也表现出一定新、旧交融，贯通古今的诗学思想。此类补亡旧辞的创作与《补乐歌十首》《琴操》所表现出的“以古补古”有所不同。

（二）申广古词之意，力求出新

这类乐府诗的本事及古词皆有流传，但曹勋尽力挖掘该乐府诗题及古

① （梁）沈约：《宋书》卷二十二，中华书局，1974，第643页。

词的更多寓意，或“申而广之”，或“续而起之”，力求有所创新。

《白头吟》，本“汉世街陌谣讴”者，魏晋以来，多附会上司马相如与卓文君之间的一段情感波折。古辞“皑如山上雪”也被冠以卓文君的名义流传，刻画了一位追求崇高爱情的坚贞女性形象。曹勋在己作《白头吟》序中除了叙述卓文君故事外，还联系先秦时期百里奚之妻险遭遗弃的传说，将文君之悲，与百里奚妻子的悲情合并。“二子既失意，瑶瑟流埃尘”。使此二人之悲情扩张为世间所有女性可能遭遇的不幸，并以主人公自我悲叹为情感旋律，与古辞有很大不同。曹勋又有《皑如山上雪》一篇，显系《白头吟》古词所衍生。但曹勋所写完全无关弃妇悲怨，而是采用赋题之法，从皑皑白雪、天冷阴寒写起，后面续写战场烦冤，断城鸡犬，最后过渡到“朝官急征夫，迫促争后先。柴门不得闭，行者不得还”。感叹百姓生活艰难，反映现实民生之促迫，与《白头吟》古词内容、题旨相去更远。

再如《梁甫吟》。郭茂倩《乐府诗集》卷四十一《相和歌辞》题解中广泛征引谢希逸《琴论》、李勉《琴说》以及《陈武别传》，释其创调起源情况。或曰诸葛亮作，或曰曾子撰，或曰本为民间歌谣。郭茂倩最后加按语：“梁甫，山名，在泰山下。《梁甫吟》，盖言人死葬此山，亦葬歌也。”[1] 所录第一篇歌辞为诸葛亮《梁甫吟》，讲述齐国宴子二桃杀三士故事。其后为陆机、沈约之作，皆慨叹年命流逝，时运不济。然曹勋《梁甫吟》序曰：

> 昔人有壮岁从军，老而还家，穷独无依，晨行泰山下，因疾，哀歌以自伤。后人感之，陆机、沈约皆有此作，叙时运流迈，君子履信思顺悲感之意。因申而广之为变体云。

曹勋释《梁甫吟》调名起源与郭茂倩所引各说均不同，其说虽无据可查，亦可备一说。所作《梁甫吟》辞曰：

> 晨行泰山下，兴怀念梁甫。欲往失所从，荒途亘今古。却立空踟蹰，忧来与谁语。日暮遵归途，冥冥暗风雨。错漠伤怀抱，仅得依门

① （宋）郭茂倩编《乐府诗集》卷四十一，中华书局，1979，第605页。

户。幡然赓长谣，培塿隘齐鲁。何当执策从銮旗，翼赞登封继三五。

前半叙军士老而还家，“错漠伤怀抱，仅得依门户”。陆机、沈约之作结语均类此。陆诗曰：“哀吟梁甫巅，慷慨独抚膺。”沈诗曰：“哀歌步梁甫，叹绝有遗音。”曹勋却于后半忽起高调，作慷慨言：“幡然赓长谣，培塿隘齐鲁。何当执策从銮旗，翼赞登封继三五。”特意于篇尾振起，拟欲格调不俗。然平心而论，如此作结，前后两部分风格并不协调。不过，作者基于“申而广之为变体”的动机，确能显出变革旧乐府传统风格的意图。

曹勋《续巴东三峡歌》序曰：“梁简文帝有《巴东三峡歌》，止存两句，因续而广之。”辞曰：“巴东三峡巫峡长，猿鸣三声泪沾裳。月明夜寒寒雨霜，相望各在天一方。安得身有羽翼如鸳鸯，千里同相将。”首两句曹勋谓为梁简文帝作，《乐府诗集·杂歌谣辞》录之，未署作者名，另载录两句：“巴东三峡猿鸣悲，猿鸣三声泪沾衣。”仅据歌辞前两句，尚不能确定全篇主题。经曹勋续笔，成为色彩浓厚的离别怨思之作。再如《棹歌》，虽为旧题，但实际创作时并不延续旧作。《乐府诗集》卷四十《棹歌行》题解：

> 《古今乐录》曰：“王僧虔《技录》云：《棹歌行》歌明帝‘王者布大化’一篇，或云左延年作，今不歌。梁简文帝在东宫更制歌，少异此也。”《乐府解题》曰：“晋乐，奏魏明帝辞云‘王者布大化’，备言平吴之勋。若晋陆机‘迟迟春欲暮’，梁简文帝‘妾住在湘川’，但言乘舟鼓棹而已。”①

曹勋所作《棹歌》专纪李白金陵玩月，追慕前代名士风流。该篇序曰：“《李白文集》有金陵玩月，醉著紫绮裘、乌纱巾，与酒客数人棹歌秦淮，往石头访崔四待御。因作《棹歌行》以纪之。”此题及诗专纪一事，颇有即事命题的意味。

因不满前人之作，曹勋以雅正俗，另辟新境。其《项王歌》序曰：“古乐府有鲍几《项王词》。断章云‘悲看骓马去，泣望舣舟来。’气格偷懦不称，因续而起之。”辞曰：“提三尺兮臣诸侯，争天下兮裂九州。时不

① （宋）郭茂倩编《乐府诗集》卷四十，中华书局，1979，第592页。

利兮绝淮流，江虽可渡兮吾何求，宁斗死兮羞汉囚。”《乐府诗集》卷五十八“琴曲歌辞”载《项王歌》：“无复拔山力，谁论盖世才。欲知汉骑满，但听楚歌哀。悲看骓马去，泣望舣舟来。”不云鲍几作。两相比较，曹勋所作更显豪迈悲壮。

有时，也会因刻意求新而显辟涩生硬，反不胜原作。如《白马篇》，虽自称有申广曹植、袁淑、沈约旧作之意，但曹勋实际写作时，后半加上“归来脱羁束，饱食刍与粟。主人已封侯，安步驱华毂”。境界反而平庸，有续貂之弊。又《夜夜曲》，《乐府解题》曰：“《夜夜曲》，伤独处也。”沈约、梁简文帝以及唐人所拟皆延续这一主题。而曹勋诗：“舞衣叠翡翠，海月挂珊瑚。香满流苏幄，相迎问醉无。”只道及夜宴之欢，无伤独之悲，思想反不及前人深刻。《行路难》二首，其一序曰：“昔鲍昭、王筠皆有此作，以叙征戍离别悲感之思。因变而新之。”其二序曰：“鲍昭、王筠皆有所托，其词闲雅感激，惟道闺门离别征戍怀远之思，因以申之云耳。”但实际上，曹勋诗都未能超越鲍照、王筠。不过，作者在旧题乐府写作中，表现出与前人较量的创新意识还是值得肯定的。

（三）延续旧题旧意，于结构、体式上有所变革

曹勋现存乐府诗中也有一些延续旧题旧意，内容陈陈相因的作品，如《三妇艳歌》《元丹歌赠会稽陈处士》《升天行》《长安有狭斜行》《美女篇》《采桑曲》等，因袭色彩均较浓重。值得称道的是，曹勋在延续旧题意时，也尝试在诗体或表达形式上有所变革。

如《宛转歌》，郭茂倩《乐府诗集》所载歌辞是自吴均《续齐谐记》中辑出，刘妙容所歌体式为“三五。七七。三五。五五”。其中第二个“三五”句，为“歌宛转，宛转×××”格式。唐郎大家宋氏及刘方平所作，均有“歌宛转，宛转×××”句式。曹勋《宛转歌》改用楚辞体，不复见这一《宛转歌》标志性句格。又《思归引》《琴操》说是卫贤女因思归而作。晋石崇《思归引》言思归河阳别业。刘孝威《思归引》言戍边将士思归故乡。曹勋《思归引》结构与前人之作均有别，辞曰：

> 岁峥嵘以高逝兮，辰一往而不返。夫君胡为乎，伏幽陵而连蹇。邈佳人之怀余兮，策予马之不前。亘川涂之修阻以纷错兮，积雪漫漫而蔽天。期百舍之不息兮，命予驾而勉旃。

此诗前后有抒情人角色的转换。前四句作女子思君口吻，或为男子想象女子思念自己的情状。自第五句“邈佳人之怀余兮”，始描写征戍羁旅中的男子望前路之艰辛，思归故乡情人的急切心情。如此结构，在前人所作《思归引》中从未出现。

再如《湘妃怨》，曹勋序曰：“读陈羽《湘妃怨》，怪其鄙野，为变体三首。”今按陈羽《湘妃怨》：“二妃怨处云沉沉，二妃哭处湘水深。商人酒滴庙前草，萧飒风生斑竹林。”而曹勋所作三首全用骚体，采用第一人称自我抒情手法，情调迷离幽渺。又《碧玉歌》本为南朝吴声歌曲。前人所作，多以碧玉名字起首，写碧玉与情郎之间的爱恋，多用五言四句体。曹勋《碧玉歌》以南山桂树起笔，颂此树千载若斯，不夭不伤，以喻爱情久长。内容虽有新意，但也少了南朝旧辞的灵动轻巧。

二　曹勋的新题乐府创作

《松隐文集》“古乐府”中的新题乐府共54题，58首，占曹勋存世乐府诗的24%。数量虽不及旧题乐府，但寄寓思想比较突出，既有取材于历史事件，依托古人而作；也有基于时事，反映社会现实的作品。在思想内容的深度与广度上，甚至超过其旧题乐府。

（一）取材于历史事件，托拟古人

作品有《孔子泣颜回》《孔子泣麟歌》《长夜吟》《迷楼歌》《楚狂接舆歌》《迢迢高楼入紫烟》《床前帐》《细君》等。在这些历史题材的新题乐府中，曹勋往往在序言中交代史事背景，于诗篇中充分发掘历史主人公的悲怨情思。这种托拟古人的书写方式，既寄托了作者个人情怀，也使作者内在情绪得到释放。

《长夜吟》取材于魏信陵君史事。司马迁在《史记·魏公子列传》中对信陵君无忌的抑郁而终也表示深切的同情，曰：“公子自知再以毁废，乃谢病不朝，与宾客为长夜饮，饮醇酒，多近妇女。日夜为乐饮者四岁，竟病酒而卒。”[①] 曹勋作《长夜吟》为信陵君一吐愤懑，序曰：“昔魏公子信陵君招贤下士，救垂亡之赵，挫虎狼之秦，连诸侯之师，西向以报，秦

① 《史记》卷七十七《魏公子列传》，中华书局，1959，第2348页。

人固守鼠，伏而不敢出。安厘王畏公子之贤，遂罢公子兵。公子恐近祸，因与宾客为长夜之饮。余悲公子之志，作《长夜吟》以申之。”曹勋《长夜吟》有二首，其一：

> 舜枯槁，尧瘠癯，益稷播艺躬耕锄，神禹勤瘁劳体肤。子孙放废等庸奴，一身辛苦逾匹夫。孔子称大圣，颜子称大儒。寝席不暇暖，箪瓢困穷庐。盗跖饱人肉，列鼎吹笙竽。庄蹻肆淫虐，玉食驱华车。人生贵得意，孰识贤与愚。白日沉西山，烟霭低平芜。悲风搅原隰，劲气摧高梧。歌钟满前庭，宾客罗簪裾。侍女艳流景，芳泽扬通衢。珍肴如丘山，美酒如江湖。贤圣苟如此，不醉将何如？

开篇列举历史上一系列圣贤劳瘁，困顿而终；强盗作乱，却锦衣玉食，对历史上的不公平、反常理现象进行斥问。联系曹勋生平，其自燕山逃归后，被当权者贬斥于外，十年外放，为政之心由忠赤转至苟安，其间经历了怎样的煎熬与心理曲变。其前后人生转折，以及心路曲变，从他写作大量怨弃主题的乐府诗可见一斑。

又《细君》一篇，有感于历史上昭君出塞和亲，乐府遂有《明妃怨》《昭君怨》记其事。“江都王女细君为公主，嫁与乌孙昆弥。至国而自治宫室，岁时一再会，言语不通，公主悲愁，自为哀怨之歌。……悲思尤甚，又世人无有哀感之作。余亦迹而新之，抑亦抒昔人之幽愤，为来者之深戒云。”曹勋始创《细君》乐府题名，辞曰：“族类皆有偶，所偶各有方。我本汉家女，远嫁乌孙王。……飞鸟恋故林，游子思故乡。而我被遐弃，失身投穷荒。明明汉天子，一女奚足伤。武威与文德，岂不在周行。吾王居下国，奉上固所当。结亲徒自辱，掩泣羞汉皇。”托细君之口，代言抒情，发哀怨之声。此外，《孔子泣颜回》悲知己之丧亡，《孔子泣麟歌》哀世道不兴，《迷楼歌》叹历史兴亡，《楚狂接舆歌》讽世君无道，《迢迢高楼入紫烟》叹“黄金台废燕昭死”，等等。这些历史题材在曹勋乐府诗中被大力发掘，不仅增加了乐府诗的题材内容，更具有特殊的时代意义。两宋之际，政局紊乱，外族侵扰，民族矛盾加重，君臣关系不合，遂令这些历史题材在当时文人创作意识中极其敏感。曹勋在乐府这种具有歌唱传统的体裁内使其得到传诵，正是其心系天下，关怀现实的表现。

（二）即事命题，继承杜甫以来新题时事歌行、乐府的写作传统

作品有《苦雨吟》《春风引》（建康作）、《天阴望钟山》《京口有归燕》《姑苏台上月》《古战场》《哀孤鸿》（江上书事）、《有雪》等。

对于靖康事变及其给北宋朝臣带来的巨大心理震动与创伤，曹勋有着切身体会。汴京被攻破后，曹勋作为亡国俘虏随二圣被金兵押解北上。徙移之痛，不堪回首，《北狩见闻录》曾记述："跋涉荒迥，旬月不见屋宇。夜泊荆榛或桑木间，艰难不可言。虽大雨亦行，泥深没胫，车牛皆屡死坏，亦不容补，死就脔其肉而去。人行稍却，则落后车马，从而剿除。"[①]所幸曹勋并未至金营，中途受徽宗半臂绢书，自燕山逃归。建炎元年（1127）秋，至南京应天府向宋高宗上御衣书，请求招募敢死之士，由海路北上营救徽宗。但当权者并未听取，"执政难之，出勋于外，凡九年不得迁秩"[②]。家国及个人经此巨变，对曹勋内心造成强烈冲击，荣衰巨变之速，兴亡无定之感，以及权奸当政，英雄救亡无路等复杂难耐的思想，在曹勋的新题乐府中有深刻反映。观其《京口有归燕》：

> 春烟昼白春草绿，春水溶溶曲江曲。吴宫梁苑尽灰飞，胡马骄嘶衔苜蓿。萧条南国闷春愁，章台瑶室今茅屋。中原民庶被毡裘，万室无人皆鼠伏。子归何处定安巢，楚幕虽多易倾覆。感君为君思建章，万户朱门缀珠玉。当时天下尚无为，今日悲凉变何速。感君歌，为君哭，汾阳已死淮阴族。沉沉壮士听晨鸡，豺狼当路食人肉。燕齐邹鲁化腥膻，番人走马鸣铗辘。

此诗将历史与现实交织重现，在不断的古今对比、今昔历史碎片的转换拼接中，层层加深兴亡无计的感触。语词沉痛，格调沧桑，足见其内心悲抑。自虏中逃归后的曹勋，很长一段时期都处于这种惶惑不安、痛苦的反思追忆状态中。再如《春风引》（建康作）辞曰：

① （宋）曹勋撰《北狩见闻录》，《全宋笔记》第三编第十册，大象出版社，2008，第189页。

② （元）脱脱等编《宋史》卷三百七十九《曹勋传》，中华书局，1977，第11700页。

忆昔上国宣和初，时平比屋欢唐虞。……太平一百六十载，四夷面内无征诛。歌声未断霓裳舞，胡兵直指隳神都。苍茫万乘扣军垒，六龙不御惊镤锋。阴虹当天变白昼，中原化作羊犬区。黄旗悠悠渡江汉，百僚窜伏天一隅。南极三吴北燕蓟，西秦东鲁残羌胡。至今申历遍三四，生民散尽悲巢乌。我每思家限淮水，摇摇心与飞云孤。江城春风涨白浪，鸡声可数屋可逾。兵缠九宇无花木，憔悴春风空绿芜。

又《姑苏台上月》明写历史上吴越争战，实际影射宋金时局。“歌声未断樽前舞，越兵夜入三江浦。吴王沉醉未及醒，不知身已为降虏”。一轮明月映照古今，历史上的兴亡替代，与今日时局何其相似。这些新题乐府，直接反映两宋之际特殊历史时期，士人关注家国命运而表现出的担当精神。

靖康之难与唐代安史之乱具有相似的民族矛盾，南宋文人在诗文创作中往往有意识地将两者联系起来，此期歌行、乐府类体裁中，对杜甫以来新题时事歌行，以及中唐新乐府的讽刺、寓教精神都有所复兴。曹勋《古战场》采用汉乐府广泛运用的描绘场面、人物自叙手法，但更多是对杜甫《兵车行》《石壕吏》情节、语言的直接借鉴，揭露战争给人民带来的巨大痛苦。如《古战场》：

烟冥露重霜风号，声悲色惨侵征袍。据鞍顾盼度沙碛，纵横白骨余残烧。举鞭迟留问田父，彼将欲语先折腰。泣云畔寇昔据此，老夫父子服弓刀。将军下令起丘甲，法严势迫无所逃。攻城夺险数十战，民残兵弊夷枭巢。当时二子没于阵，老夫幸免甘无聊。匹夫僭乱起阡陌，祸延千里俱嗷嗷。官私所杀尽民吏，坐令骨肉相征鏖。唯余将军封万户，士卒战死埋蓬蒿。至今野火遍昏黑，天阴鬼哭声嘈嘈。

《苦雨吟》前半用赋笔，极力铺陈大雨滂沱、江水暴涨的危急情势，痛惜百姓遭此天灾，最后大声呼告：“安有王春四百八十时，萧萧风雨迷朝暮。我愿得娲皇炼石补此破漏天，令三光继明，万物可睹，免使百万亿苍生憔悴困泥土。”忧国忧民之情溢于言表，该诗明显承杜甫《茅屋为秋风所破歌》而来。又《有雪》乃有感于阴阳失调、时序紊乱，序曰：“时冬无冰，春大雪。”故开篇即言：“有雪有雪何不时，号令无乃乖其宜。”篇末言：“愿得唐虞二八一十六相佐天子，雷风时至无错迷。”开头仿杜甫

《乾元中寓居同谷县，作歌七首》，全篇用语亦如子美古歌之调。《莫独行》《青苔篇》，继承元白新乐府的化俗寓教精神。

以上时事乐府，即事命题，反映时局，关注民生，是曹勋乐府诗中最有社会现实意义的作品，与曹勋非乐府体裁的使金诗共同构成曹勋中岁经历险艰后，迸发出的最具创造力的诗作，成为曹勋诗歌艺术的代表。

（三）吟咏情志，仿旧题制新篇

作品有《待旦吟》《静夜吟》《除夜吟》《嘉游歌》《深夜谣》《步月谣》《清晨谣》《山中谣》《高楼月》《怀远》《秋色》《岁将暮》等。

《岁将暮》抒发羁旅行役、一事无成之悲。据其自注，乃“时自虏中归”而作。序曰：“岁律将暮，我行独劳。家无余储，晨昏不赡。性多愚鄙，拙于治生。拊己兴怀，歌以自伤。”辞曰：

> 岁将暮，岁将暮，靡靡行人不归去。不归去，道路长，道路长兮复限我以石坂羊肠。山多乔木兮不能为吾之栋梁，水多深阴兮不能为吾之舟航。徒顿驾以独宿兮，趋风雨于晨装。眇佳人兮余怀，期遥集于扶桑。

诗人将行旅艰辛，与仕路艰难融合在一起，发出“不如归去”的归隐之思。《宋史·曹勋传》记载：“（绍兴）十一年，兀术遣使议和，授勋成州团练使，副刘光远报之。及淮，遇兀术，遣还，言当遣尊官右职持节而来，盖欲亟和也。勋还，迁忠州防御使。”[①] 诗当作于此次被“遣还”之后[②]。取首句为题，用楚歌骚体，将诗人怅然无计、抑郁人生的失意感以乐府歌谣形式表现出来。《静夜吟》当为同时所作，诗人撷取首句词为题。“静夜何所为，坐对一枝烛。俯仰徒四隅，岁宴靡储粟。春耕乏良畴，秋

① （元）脱脱等《宋史》卷三百七十九《曹勋传》，中华书局，1977，第11700页。

② 笔者按，建炎元年（1127）自虏逃归后，曹勋积极上书、建言献策高宗，请求北上奉迎徽宗等人，无暇顾及个人生计，归隐之情更无从谈起。绍兴十一年（1141）北上议和之事不成。不久，因受高宗托付，充当金国报谢副使，随正使何铸于绍兴十二年（1142）至金国，因其反复开谕金主，终于成功迎归梓宫及太后。此后，曹勋仕途平顺，不断升迁。最后一次入金，为绍兴二十九年（1159），“拜昭信军节度使，副王纶为称谢使”。此时的曹勋更不能称“家无余储，晨昏不赡”了。此诗抒发一事无成之悲，有“不如归去”之想，“时自虏中归”最有可能为绍兴十一年（1141）被“遣还”后，归而作之。

获罔刍菽。念至辄自营，一饭常不足。晚食已多幸，况敢望粱肉。上无官守累，下无征敛促。燕坐乐有余，自足无多欲。寄语当涂士，吾腰未能曲。”模仿陶渊明固穷守道的气节，也是诗人情志之所寄。

曹勋对于乐府文体有自觉选择意识，大力开掘乐府体的抒情、叙事功能。尤其重视回归乐府作为歌诗的原始属性，所作乐府诗充分展示了诗人复杂丰富的内心情感。时而忧愁愤懑，发诸歌咏。如《清晨谣》后半："谁云天地宽，宛足隘环堵。殊乖夙昔心，块坐阒无语。迟迟览衿带，栉沐正冠屦。姑以动余生，疏剔治园圃。清晨劳寤歌，无乃思汤武。”《山中谣》看似自足自乐，“红尘飞尽散松风，独酌寒泉弄明月”未免略显凄清。《怀远》：“吴江木落又经年，壮士悲声寒易水。”《秋色》：“一扫龙庭空，海宇无纤尘。”又可见曹勋之慷慨激昂。

三　由《松隐文集》“古乐府”编纂看宋人乐府观

根据楼钥《曹忠靖公松隐集序》记载，曹勋逝于淳熙元年（1174）九月，易箦之际，将生平所撰文稿交付其子曹耜。十七年后，即绍熙元年（1190），曹耜“集公之文”编成《松隐集》，并请楼钥为序。尤袤《遂初堂书目》载“曹勋《松隐集》”，不言卷数。《宋史·艺文志》曰：“曹勋《松隐集》四十卷。”然是集在宋代的刊刻流传情况不详。明正统五年（1440），时任大理寺正的洪益中曾于曹勋十世孙曹参处得观是集，曰：“集计六册，通四十卷。字字精明，无少脱落。……由宋迄今，历四百余年，然非忠靖公世有贤子孙能崇儒尚古，宝爱恪守先人之手泽于悠久，宁有不失落而弊坏也哉！”[①] 既称之为“手泽”，似是原稿本。《四库全书总目》曰：“朱彝尊亦尝从其家借抄《迎銮赋》七篇，谓勋之子姓保有此卷，半千余年勿失，后复得文集录之。盖止有家传抄本，从未锓板也。”[②] 今存世曹勋集刊本及各抄本均是从此家藏本流出。明代可能有刊本，不详。民国期间，刘承干嘉业堂收得一部，于民国九年刻入《嘉业堂丛书》。傅增湘《藏园群书题记》卷十四《松隐文集跋》云：“此《松隐文集》四十卷，明代有刊本，然世所罕觏，近岁刘翰怡京卿得一本，乃刻入《嘉业堂

① （明）洪益中：《松隐文集序》，《宋集珍本丛刊》之《松隐文集》前载。

② （清）纪昀总纂《钦定四库全书总目》卷一百五十六，中华书局，1997，第2096页。

丛书》中。”[①] 民国十六年（1927），傅增湘曾以朱翼庵藏、鲍渌饮手校旧抄本校《嘉业堂丛书》本，现收入《宋集珍本丛刊》中。可知，存世四十卷本的《嘉业堂丛书》之《松隐文集》应是比较接近是集之宋稿本原貌[②]，其编辑体例若非曹勋拟定，至少可以反映曹耜的文体观念，是为宋人乐府文体观念之一种。

在《松隐文集》中，“古乐府”“古诗”与作为词的“乐府”判然分明。以《嘉业堂丛书》本为例：卷一至卷六为赋、古乐府，卷七至卷九为古诗，卷十至卷十六律诗，卷十七至卷二十绝句，卷二十一至卷二十二《山居杂诗》，卷二十三至卷三十七各体文，卷三十八至卷四十乐府、长短句、乐府句。

先看前六卷“古乐府”之编排。卷一有《迎銮七赋序》，以及标为“古乐府”的《补乐府十篇》《琴操》（十首）；卷二至卷六俱标明“古乐府”。是集以《迎銮七赋序》居首，有其特殊意义。绍兴十一年（1141）十月，曹勋受宋高宗之命为报谢副使，与正使何铸一道出使金国，十二年（1142）抵达金国。《宋史》本传言：“及见金主，正使何铸伏地不能言，勋反复开谕，金主首肯许还梓宫及太后。”[③] 当其时，宋弱而金强，曹勋能于金庭慷慨陈词，成功请还宋徽宗及郑皇后的灵柩以及高宗生母韦太后，可谓不辱使命。此事成为曹勋生平最可称道的一桩外交政绩。他在《迎銮七赋序》中称：“回程后奉迎还阙。逾旬请祠，沥恳再三，方蒙上恩许居天台山，作此图赋以传家。”序文后自注：“赋序载祈请来历，欲以传示子孙，故详而不敢略。”是集以此《赋序》居首，正有传示子孙之意。自卷一《补乐府十篇》至卷六末篇《皑如山上雪》皆为《松隐文集》中被明确归入“古乐府”的作品。这六卷“古乐府”作品排序也有规律，前四卷大致按作品题名后缀为“××乐歌、操、吟、歌、引、行、谣、篇、曲、词、怨、思”的顺序，诗题无明显歌辞性后缀标识的作品，则统一置于第五卷、第六卷。显然，编者对这部分作品的著录、编排极为上心，那么，

① 傅增湘：《藏园群书题记》卷十四，上海古籍出版社，1989，第176页。

② 《松隐文集》另有几种明、清抄本存世，藏于国家图书馆、上海图书馆、南开大学图书馆等。《四库全书》所录亦为浙江鲍士恭家藏本。抄本系统多佚第十四卷。或称完帙者，也多是将第十三卷拆分成二卷，并非实有。唯《嘉业堂丛书》刊本为四十卷，堪称完帙，然其所用底本也不明去向。

③ （元）脱脱等编《宋史》卷三百七十九《曹勋传》，中华书局，1977，第11701页。

卷七“古诗”中的《入塞》《出塞》不入“古乐府”，当不能算作失误。这与郭茂倩《乐府诗集》同题必收的原则有所不同，代表了宋人更为严格的乐府诗体观念。下面结合实例具体说明。

（一）与古乐府同题的“古诗”未入“古乐府”

《松隐文集》卷四“古乐府”有《入塞出》《出塞曲》。按：《入塞》《出塞》，本汉乐府横吹曲名。崔豹《古今注》曰魏晋所传汉横吹曲有《出塞》《入塞》，李延年造。《西京杂记》又载高祖之戚夫人，“善为翘袖折腰之舞，歌《出塞》《入塞》《望归》之曲”。知此曲于汉时特为流行。南朝及隋唐文人皆有同题乐府写作，为乐府边塞诗重要题名之一。唐时又有《塞上》《塞下》曲，亦出于此。曹勋集“古乐府”内有《入塞曲》《出塞曲》各一首，又有《塞下曲》二首，即沿此乐府传统而来。但卷七“古诗”中也有《入塞》《出塞》，序曰：“仆持节朔庭，自燕山向北，部落以三分为率，南人居其二。闻南使过，骈肩引颈，气哽不得语，但泣数行下，或以慨叹。仆每为挥涕，惮见也。因作《出、入塞》，纪其事，用示有志节、悯国难者云。”辞曰：

入塞

妾在靖康初，胡尘蒙京师。城陷撞军入，掠去随胡儿。忽闻南使过，羞顶羖羊皮。立向最高处，图见汉官仪。数日望回骑，荐致临风悲。

出塞

闻道南使归，路从城中去。岂如车上瓶，犹挂归去路。引首恐过尽，马疾忽无处。吞声送百感，南望泪如雨。

以上两诗为纪实性写作，诗中“忽闻南使过，羞顶羖羊皮”、“吞声送百感，南望泪如雨”，皆据当时实事而发。与其乐府诗《出塞曲》“汉家天子耀神武，不知战士常辛苦”，《塞下曲》“汉家骠骑拥旌旗”“可能卫霍年年出”等借用历史典事抒情不同。再者，曹勋《出塞曲》《入塞曲》中的情景意向明显具有乐府传统性，如“秋草黄云”“胡笳四起”“角声呜咽”“陇山”“胡尘”等，泛化抒情色彩较重。而古诗《入塞》首句“妾在靖康初”已点明此为靖康年间实事，“岂如车上瓶，犹挂归去路”，是说

被迫羁留淮北、在异族手里讨生活的百姓，还不如使者马车上的油瓶，可以随南使一同归去，脱离苦海。两诗俱用第一人称自述，直抒胸臆，不引典事，却有着震撼人心的力量。若依郭茂倩《乐府诗集》同题必收之原则，上述两诗可能会被视为古乐府之延续。但《松隐文集》以之入“古诗”而不入“古乐府”，反映出宋人在乐府文体观念上较为严格的一种。相对于郭茂倩的宽泛收录标准，可能更具有文体学上的意义。

（二）宋世新创之文人歌，非承古乐府而来，又无曲调，则编入“古诗”

兹取卷九《虚飘飘》为例说明。其辞曰：

> 虚飘飘，虚飘飘。禹门三级浪，仙子百花桥。雪霙轻作霰，檐溜冻成条。游丝千尺网春色，掣电一抹收远霄。虚飘飘，虚飘飘，比时幻聚犹坚牢。

《虚飘飘》为北宋文人所创之新歌。黄庭坚以“花飞不到地”首唱之，曰：“虚飘飘，虚飘飘。花飞不到地，虹起漫成桥。入梦云千叠，游空丝万条。蜃楼百尺耸沧海，雁字一行书绛霄。虚飘飘，比人生命犹坚牢。”苏东坡、秦少游皆有次韵之作。黄、苏、秦三人所作文辞皆有固定格式，但似未创曲。与曹勋同时之周紫芝也有《虚飘飘》二首，序曰：“元祐间山谷作《虚飘飘》，盖乐府之余。当时诸公皆有和篇。戊辰腊月二十有八日，夜读《淮海集》见之，亦用其韵。”[①] 稍后王阮也有《虚飘飘》一首。楼钥《跋李伯和新藏书画》之《薄薄酒二篇》曰：“《两头纤纤》终不如‘月初生’，《虚飘飘》终不如‘花飞不到地’，《薄薄酒》后作者寖不及前。词人务以相胜，似不若别出机杼。”[②]

笔者按：“两头纤纤月初生”为古诗，《虚飘飘》“花飞不到地”为黄庭坚诗，《薄薄酒》为苏东坡据赵明叔口头小调而创。苏东坡《薄薄酒二首》序曰：“胶西先生赵明叔家贫好饮，不择酒而醉。常云：‘薄薄酒，胜茶汤；丑丑妇，胜空房。’其言虽俚，而近乎达。故推而广之，以补东州

① （宋）周紫芝：《太仓稊米集》卷三十，文渊阁《四库全书》本。

② （宋）楼钥：《攻媿先生文集》卷六十八，中华再造善本（宋四明楼氏家刻本），北京图书馆出版社，2005。

之乐府。既又以为未也，复自和一篇，聊以发览者之一噱云尔。”[①] 随后黄庭坚、李之仪、杜孝锡、晁尧民俱有和诗。此题为苏东坡演绎赵明叔之口头小调，欲推广东州乐府。然无论《虚飘飘》还是《薄薄酒》，皆为北宋文人所创新题歌，当时苏、黄门人相互唱和，至南宋也有继作，但终未入乐成曲。《薄薄酒》虽有“推广东州乐府”之意，但终停留在文人歌层面。其写作缘起与古乐府传统无关，又因未成曲调，故既不入“古乐府”，也不入词类之“乐府”“长短句”中。

（三）与古乐府题名相类之当世新歌曲，编入词类之“乐府”“长短句”中

宋时曲子词、长短句亦名“乐府”，当今学人在研究宋代乐府诗时，往往苦于辨析乐府诗与曲子词之界线。或以齐言、杂言为划分标准，或以入乐、不入乐为两者之别。那么宋人是如何解决这一问题的？考察《松隐文集》的编纂体例，有助于我们对这一问题的思考。

《松隐文集》卷三十八“乐府”（应制），卷三十九“长短句”，卷四十“乐府句”，所录皆为词作。就全集来看，编者是以古体、近体为第一大分类标准，各体之内又兼顾体式与题材内容的集中。前六卷“古乐府”作为古体诗歌中的特殊类别，即具有歌辞性写作传统的古体诗歌，与末三卷“乐府”“长短句”“乐府句”之当世乐府歌词，除了时代断限外，更主要在于是否具有入乐歌唱性，换言之，在作者的创作意图中，是否还当作歌词来写作。如《松隐文集》卷三十九“长短句”有《饮马歌》，若只看题名，很可能会被认为是汉乐府《饮马长城窟行》（一曰《饮马行》）之衍生题名。但据曹勋自序：“此腔自虏中传至边，饮午马即横笛之不鼓不拍。声甚凄断，闻乌珠每遇对阵之际，吹此则鏖战无还期也。”其辞曰：

> 边头春未到，雪满交河道。暮沙明残照，塞烽云间小。断鸿悲，陇月低，泪湿征衣悄，岁华老。

正如王灼《碧鸡漫志》所说：“古诗或名曰乐府，谓诗之可歌也，故

---

① （清）冯应榴辑注、黄任轲、朱怀春校点《苏轼诗集合注》卷十四，上海古籍出版社，2001，第658页。

乐府中有歌有谣，有吟有引，有行有曲。今人于古乐府，特指为诗之流，而以词就音，始名乐府，非古也。”① 由曹勋集“古乐府”与“古诗”“乐府”的编纂情况看，宋人于“古乐府”（即乐府诗）的创作，实是视为古诗之一种，为古体诗中于宋前具有歌辞性传统的题目，并且这一题目具有一定历史延传性，前代文人类似作品的经验积累使该诗歌题目本身具备特殊的诗学蕴涵与历史文化意蕴。后人在写作时，往往自觉接受这一诗学及历史意蕴的影响。曹勋“古乐府”自觉申明“新而补之”“申而广之”“续而起之”等，皆充分表明其延续或变革乐府传统的创作意旨。仅以曹勋集中“古乐府”创作来看，其所承继之乐府学乃综合宋前历代形成的乐府诗拟作传统。既效两晋拟篇法，又学齐梁赋题之作，以及延续中唐出现的新题时事歌行乐府（沿杜甫、元稹、白居易一系）、杂拟古歌谣（韩孟诗派为创作主力）等乐府拟作法。而作为当世新乐章的曲子词，虽也称乐府，但往往只是停留在宴饮歌唱层面，以配乐演唱为目的，具有世俗娱乐性。

与曹勋处于同时代的周紫芝，其文集《太仓稊米集》由其子周栞（kān）编成［一般认为成书于绍兴二十五年（1155）岁首］。是集编成时周紫芝尚在人世，并由周紫芝亲自为文集命名作序，故而是集编撰体例也可直接反映周紫芝的编辑理念。《太仓稊米集》卷一、卷二为“乐府”（即乐府诗），居全集之首；卷三至卷三十九为“诗”，卷四十“挽词”，卷四十一“赋”，卷四十二以后为各体文。曹勋《松隐文集》与周紫芝《太仓稊米集》皆由其子负责编纂，成书年代相近，而作为古体诗的“乐府诗”皆居文集较前位置，可见宋人对古乐府文体的重视。

结　语

考察《松隐文集》“古乐府”，除对宋代乐府学集大成著作《乐府诗集》有补备意义外②，也有助于对郭茂倩某些编撰理念的理解。曹勋延续

① 岳珍校正、（宋）王灼著《碧鸡漫志校正》卷一，巴蜀书社，2000，第1页。

② 笔者按：南宋初，郭茂倩《乐府诗集》虽已编辑完成并付梓刊行，但曹勋应没有看到此书，其乐府诗写作也未参考是书。如前所述，曹勋释《梁甫吟》调名起源异于郭茂倩，又云《巴东三峡歌》旧词为梁简文帝作，《项王歌》“无复拔山力”出自鲍几等，都与《乐府诗集》记载不同。虽然一时无法定其是非，至少可备一说，供后人参考。

韩孟诗派，将杂拟古歌谣作为“古乐府”写法之一种，也能反映同为宋人的郭茂倩何以在《乐府诗集》中特立“杂歌谣辞”一目。《乐府诗集》将所辑录作品分为十二类，第十一类为“杂歌谣辞”。郭茂倩虽于题解中已经交代其分立“杂歌谣辞”的原因，是许多乐府歌曲始皆为徒歌讴谣，即“杂歌谣辞”与“乐府”乃“源”与“流”的关系。但毕竟先秦至唐五代之“杂歌谣辞”，若与宫廷乐章以及文人拟乐府歌辞相比，其与音乐关系较远，甚至无关乐意，故严格来说并不能算作乐府。故而现代学人多对郭茂倩“杂歌谣辞”的编纂持批评态度，如罗根泽《乐府文学史》就因歌谣既不入乐，又不效法乐府，在其所分乐府文学十类作品中就摒弃了此类。余冠英《乐府诗选·前言》也以郭茂倩“杂歌谣辞”多伪托之作，认为其“采录标准有问题”。不过，今观《松隐文集》中《吴歌为吴季子作》《楚语》《孔子泣麟歌》《孔子泣颜回》等，皆为拟古歌谣，本不入乐，却也被视为“古乐府”。此外，周紫芝编有《古今诸家乐府》三十卷，序曰：“世之言乐府者，知其起于汉魏，盛于晋宋，成于唐，而不知其源实肇于虞舜之时。……至孔子删诗定书，取三百六篇，当时燕飨祭祀，下管登歌，一皆用之，乐府盖起于此。”[①] 也将乐府之起溯源于先秦。那么，与曹勋、周紫芝时代相近之郭茂倩在《乐府诗集》中编“杂歌谣辞”一类，所秉持的自然也是宋代文人常有的乐府文体观念。而非仅如有些学者所说：“郭茂倩编《乐府诗集》时特立杂歌谣辞一类，只因为歌谣曾是入乐乐府的直接源头。”[②]

综上所述，曹勋乐府诗题材内容多样化，旧题乐府注重对乐府传统的延传与变革，补亡与创新意识均较明显；新题乐府多寄寓情怀，有为而作，与现实联系紧密。无论旧题、新题，在艺术精神上均绍源于古乐府歌诗之“感于哀乐，缘事而发”传统。但与周紫芝特重乐府诗“有补于世教”之功能，着意效法中唐以来的讽喻性质新乐府，从而多作歌行乐府也不同。曹勋乐府诗在写作艺术上，对《诗》《骚》，汉唐以来歌谣、乐府、歌行有综合借鉴，整体上看，更注重乐府文体在诗学艺术传统上的突破。此外，曹勋“古乐府”受吴楚文化影响也较大，尤其是骚体的运用，在其乐府创作中大量出现，既被视为古歌之一体，也与其时楚文化复兴有关。

① 周紫芝：《古今诸家乐府序》，《太仓稊米集》卷五十一，文渊阁《四库全书》本。

② 向回：《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》，北京大学出版社，2009，第240页。

吴楚文化中的哀怨因素，也契合于南宋初期文人思想情绪的表达（这一点可撰文另论，此不赘述）。从曹勋的乐府诗创作以及《松隐文集》“古乐府”的编辑情况看，延续古乐府传统所作之乐府诗实为其时古体诗歌之一种，具有特殊的诗学传统及历史意蕴。在宋人文体观念中，较之普通“古诗”以及具有世俗宴娱功能的乐章曲词，乐府诗体有着更重要、更尊崇的地位。最后，本文对宋代乐府学集大成著作《乐府诗集》中某些被关注的问题尝试给出新的解决思路，即不局限于《乐府诗集》本身，而是着眼于宋代文人的时代乐府观念，审视郭茂倩的乐府学理念。

传统与现实的交汇

——陆游的旧题乐府及其诗歌史意义

王淑梅

（徐州，江苏师范大学文学院，221116）

摘　要： 陆游现存旧题乐府诗共72首，作为南宋时期留存乐府诗最多的诗人，他站在历史与现实的交汇点上，对乐府诗创作的传统及如何发挥乐府功用为现实服务所作的理论表述，他在旧题乐府创作上的艺术突破与新变，都使得他在南宋乐府诗坛具有较高的地位。陆游对时下刻意雕琢以求“极工”，专事藻绘以求“纤艳”的风习不满，强调恢复乐府的“有补于用”传统，他在乐府、歌诗及词体方面皆有创作，能注重从音声方面把握文气流转及文字韵味，对于诗歌的音乐性领悟较高。因此被时人尊为“巨眼”。旧题乐府作为其诗歌创作的有机组成部分，他能以古乐府、唐乐府、宋乐府分别为参照，注重从题旨变化、议论说理、诗体形式多变、艺术风格多样等方面谋求创新。陆游从军南郑时期开始创作乐府诗，已经有意与江西诗派疏离，通过转益多师而能自成机杼。他熟谙乐府传统而能不囿于传统，让传统与时代形成新的交汇，南宋诗歌的中兴气象恰恰于此过程中具体而微地得以展露出来。

关键词： 陆游　旧题乐府　新变　诗歌中兴

作者简介： 王淑梅，1971年生，江苏师范大学文学院教授，研究方向为乐府学。

“六十年间万首诗”的南宋诗人陆游，位居“中兴四大诗人”之首①，

---

① 乾隆敕纂《唐宋诗醇》精选李白、杜甫、白居易、韩愈、苏轼、陆游为代表，南宋诗人独选陆游一人：“宋自南渡以后，必以陆游为冠。当时称大家者，曰萧、杨、（转下页注）

是宋诗史上具有重要影响力的诗人。翻检陆游诗集，他还留下旧题乐府诗72首，数量上讲为南宋第一乐府大家。他熟谙乐府传统，乐府观念独到，时人尊为“巨眼”。他的旧题乐府以古题写时事，表现出鲜明的个人风格及强烈的时代印记，带来了南宋诗歌创作的新气象。本文以陆游旧题乐府诗的创作为切入，回溯其乐府创作的具体情境，考察他的乐府观念、旧题乐府诗与乐府传统的关联，旧题乐府创作的艺术新变，并将旧题乐府创作放置在南宋诗歌发展的大背景下，楬橥其旧题乐府创作新变之于南宋诗歌中兴的意义。

一 乐府“巨眼”：有补于用

陆游并未如元稹、白居易那样自觉、系统、集中地阐发他对乐府的体认，然而在零散的诗话、序、跋及自注当中，可以看到他不同于流俗的乐府观念。陆游逝后五十二年，宋末范晞文的《对床夜话》[①] 掇拾古人前后歌诗句语，汇而成帙，其中卷二载陆游故事：“或问放翁曰：‘李贺乐府极古今之工，巨眼或未许之，何也?’翁云：‘贺词如百家锦衲，五色炫耀，光夺眼目，使人不敢熟视，求其补于用，无有也。杜牧之谓稍加以理，奴仆命骚可也。岂亦惜其词胜！若《金铜仙人辞汉》一歌，亦杰作也。然以贺视温庭筠辈，则不侔矣。’”[②] 李贺乐府绚烂耀目，文采之胜仅次于骚，亦得到杜牧这样的大家公认。然而陆游最看重的却是乐府的有补于用。李贺作为唐乐府大家，继续受到宋人的追捧，如北宋诗人李复[③]创作乐府《秋夜曲》：“玉刻麒麟烟缕直，声色屏风龟甲碧。青娥无声满空白，兔影西流转斜隙。仙人莲花殷叶开，当心吐光照愁魄。缦缨短后易水客，气动燕山骄子泣。”[④] 与李贺《秦宫诗》：“越罗衫袂迎春风，玉刻麒麟腰带

（接上页注①）范、陆，杨万里则曰尤、萧、范、陆。至刘克庄乃曰：‘放翁学力似杜甫’。又曰：‘南渡而下，放翁故为一大宗。’朱子《与徐赓载书》：‘放翁诗读之爽然，近代唯见此人为有诗人风致。’今诸家诗具在，可与游匹者谁也?”清周中孚《郑堂读书记》卷二二《陆放翁先生年谱》条称陆游：“诗文为南渡大家第一，与北宋之东坡并称苏陆。”

① 南康冯去非序《对床夜话》曰：“景定三年十月，予友范君景文授以所著书一编，语甚绮而文甚高。时夜将半，翦烛疾读，不能去手，大类葛常之《韵语阳秋》，鸡戒晨而毕。”景定三年（1262）距陆游（1125-1210）去世五十二年。

② 丁福保：《历代诗话续编》，中华书局，1983，第422页。

③ 李复（1052—?）与张舜民、李昭玘等为文字交，宋神宗元丰二年（1079）进士。

④ 傅璇琮：《全宋诗》，北京大学出版社，1998，第12431页。

红”、“内屋深屏生色画”等相袭之迹明显。整首诗工于藻绘，意象华美，陆游对此极为反感和不满，他提出：“大抵诗欲工，而工亦非诗之极也。锻炼之久，乃失本指；斫削之甚，反丧正气。”[①] 他还说：“雕琢自是文章病，奇险尤伤气骨多”（《读近人诗》）。他的《方德亨诗集序》说：“诗岂易言哉，才得之于天，而气者我之所自养。有才矣，气不足以御之，淫于富贵，移于贫贱，得不偿失，荣不盖愧，诗由此出，而欲追古人之逸驾，讵可得哉?”提出由气来驾御才，才能追攀古人。其《次韵和杨伯子主簿见赠》：“文章最忌百家衣，火龙黼黻世不知，谁能养气塞天地，吐出自足成虹蜺。”强调气骨为诗歌之魂。他推举徐大用“独于悲欢离合，郊亭水驿，鞍马舟楫间，时出乐府辞，赡蔚顿挫，识者贵焉。”所谓“赡蔚顿挫”，当指其乐府文采出众，辞藻华赡丰美，情感深沉浓郁，气骨凛然。联系起来看，陆游强调“有补于用”的深层意味是对当时流行的刻意雕琢以求“极工”，专事藻绘以求“纤艳”的诗歌习气的不满，偏离了历代乐府诗人共同提倡的理念及通过历朝的乐府创作实践所形成的文学传统。

陆游深谙乐府传统，从古乐府到唐乐府，再到当世乐府创作，他不仅熟悉前人创作得失，并从切身的创作实践中得来深刻的领悟。绍熙五年（1194）陆游七十岁时创作的《董逃行》注明“读古乐府拟作”。其《三峡歌》九首自序曰：“乾道庚寅，予始入蜀，上下三峡屡矣。后二十五年，归耕山阴，偶读梁简文《巴东三峡歌》，感之，拟作九首，实绍熙甲寅十月二日也。”[②] 这是他偶读梁简文帝的作品后有感而作的为数不多的乐府组诗之一。这年三月，他还为诗人徐大用乐府作序云：“古乐府有《东武吟》，鲍明远辈所作，皆名千载。盖其山川气俗有以感发人意，故骚人墨客得以驰骋上下，与《荆州》、《邯郸》、《巴东三峡》之类，森然并传，至于今不泯也。”足见他对宋以前的乐府诗人诗作谙熟于心，对当世的乐府创作也了然于胸。淳熙十一年（1184）三月他在《跋郑虞任昭君曲》中说：“自张文潜下世，乐府几绝。吾友郑虞任作《昭君曲》，如‘羊车春草空芊芊’及‘重瞳光射搔头偏’之类，文潜殆不死也。‘但愿夕烽长不惊甘泉，妾身胜在君王前’，能道昭君意中事者。”宋代以昭君本事为题出现了不少乐府诗，北宋王安石、欧阳修、苏辙等人均创作了《明妃曲》，南

---

① （宋）陆游：《何君墓表》，见《渭南文集》第三十九卷，《文渊阁四库全书》，第1163册，台湾商务印书馆股份有限公司，1986。

② 钱仲联：《剑南诗稿校注》，上海古籍出版社，2005，第2068页。

宋以来，除了郑舜卿《昭君曲》，刘宰有《昭君曲》，读郑虞任所赋及石湖诸贤题卷昭君事，反复略尽，管见容有未合，漫书卷尾[1]，从诗题看出石湖诸贤亦有《昭君曲》创作，陆游自己也作有《明妃曲》。在与当世大量同题、近题乐府进行比较的基础上，他肯定了郑虞任《昭君曲》对历史本事及昭君情感的精准把握。凡此说明，陆游对乐府的评论与体悟，都是在切身的创作实践及与前人后世的相比较中，一点一点总结出来的，正是这样的积累，奠定了他通联古今乐府发展脉络的不俗眼光。

陆游不仅在时间上贯通历史，也能把乐府文体在历史演变中的各条支流整合视之。这得益于他既作乐府，亦写歌诗，还是词人，今人分割开来的音乐文学体式在他的创作实践是合而为一的，并不作严格区分。他的《徐大用乐府序》曰：

> 吾友徐大用，家本东武，呼吸食饮于郏淇之津，盖有以其轶思者。故自少时，文辞雄于东州。比南归，以政事议论显闻荐绅；顾不肯轻出其文，以沽世取富贵，三十年犹屈治中别驾，澹然莫测涯涘。独于悲欢离合，郊亭水驿，鞍马舟楫间，时出乐府辞，赡蔚顿挫，识者贵焉。或取其数百篇，将传于世，大用复不可，曰："必放翁以为可传，则几矣；不然，姑止！"予闻而叹曰：温飞卿作《南乡》九阕，高胜不减梦得《竹枝》，迄今无深赏音者，予其敢自谓知君哉？独感东武山川既堕胡尘中，而大用之才久伏不耀，故为之一言。[2]

不仅提到鲍照古乐府《东武吟》、刘禹锡《竹枝歌》等乐府诗范畴，还提到温庭筠《南乡子》词，陆游并不刻意将他们区分开。今人研究宋代"乐府"，总是严谨地区分出"乐府"所指的具体意涵，这样做本无可厚非，但当我们切割分类得过于精细之时，只关注到某种文体本身的流变因素时，会无意间漏掉一些文体间相互关联的东西，包括陆游在内的宋代诗人，既作拟古乐府，也创作歌诗和词，在真实的历史中，作用于同一诗人的不同诗体产生的情感体验和创作经验是密而不分、相互影响贯通的。

1165 年，陆游与韩元吉唱和作歌诗，其《京口唱和集》序曰："更相

① 傅璇琮：《全宋诗》，第二八〇六卷，北京大学出版社，1998，第 33342 页。

② 陆游：《徐大用乐府序》，见于北山《陆游年谱》，上海古籍出版社，2006，第 391～392 页。四部备要本《渭南文集》卷十四。

和答，道群居之乐，致离阔之思，念人事之无常，悼吾生之不留；又丁宁相戒以穷达死生毋相忘之意。其词多宛转深切，读之动人。呜呼，风俗日坏，朋友道缺，士之相与如吾二人者亦鲜矣！凡与无咎相从者六十日，而歌诗合三十篇，然此特其略也。”陆游《诗稿》卷52有《梦韩无咎如在京口时既觉枕上作短歌》：“隆兴之初客江皋，连榱结驷皆贤豪。坐中无咎我所畏，日夜酬倡兼《诗》《骚》。有时赠我玉具剑，间亦报之金错刀。”这首七言诗就是歌诗，根据韩氏词题：“每怀务观，有歌其所制者，因用其韵，示王季夷、章冠之。”这些歌诗确曾传唱。淳熙十三年（1186），六十二岁的陆游将赴严州任，有《饮张功父园戏题扇上》，周密《浩然斋雅谈》卷中云：“放翁在朝日，尝与馆阁诸人会饮于张功父南湖园。酒酣，主人出小姬新桃者歌自制曲以侑尊；以手中团扇求诗于翁，翁书一绝云……盖戏寓小姬名于句中，以为一笑。”[①] 钱仲联《剑南诗稿校注》卷十七在本诗的《题解》中引用周说，有驳正。陆游此类诗作，与范成大《西征小集》的创作类似，陆游序曰：“公素以诗名一代，故落纸墨未及燥，士女万人，已更传诵，被之乐府弦歌；或题写素屏团扇，更相赠遗。盖自蜀置帅守以来未有也。……公之自桂林入蜀也，舟车鞍马之间，有诗百余篇。号《西征小集》，尤隽伟。”可见歌诗创作讲究即席情境创作，广为传诵的作品可以入乐歌唱，而歌诗入乐即成乐府，两者并无本质区别。

陆游作有乐府《春愁曲》《后春愁曲》，其《后春愁曲》序云：“予在成都作《春愁曲》，颇为人所传。偶见旧稿，怅然有感，作《后春愁曲》。”[②]《春愁曲》是温庭筠所作的七言乐府，诗写闺中春愁，细腻婉曲，俨然花间词境。与陆游同时的诗人吴梦予也是既作古乐府又作歌诗的，淳熙十五年（1188）十一月二十六日陆游《跋吴梦予诗编》：“吾友吴梦予，橐其歌诗数百篇于天下，名卿贤大夫之主斯文盟者，翕然叹誉之；末以示余，余愀然曰：‘子之文，其工可悲，其不幸可吊。”而杨万里《诚斋集》卷二十三《题吴梦予古乐府》：“吴郎那得吴宫语，梦里苧罗人道许。低红掩翠曲未终，小儿索饭啼门东。”《书吴梦予古乐府后》：“古来乐府近来无，笔力如君却有余。日恐遗音亡正始，喜闻新作过黄初。不夸艺苑徒工瑟，应免侯门久曳裾。更向江西诗窟去，他年时寄一行书。”

---

① 于北山：《陆游年谱》，上海古籍出版社，2006，第303页。

② 钱仲联：《剑南诗稿校注》第十五卷，上海古籍出版社，2005，第1200页。

除此之外，陆游留意于古今佳作，通过吟诵领略字里行间的文气流转与情感韵味。乾道九年（1173）八月，陆游《跋岑嘉州诗集》曰："予自少时绝好岑嘉州诗。往在山中，每醉归，倚胡床睡，辄令儿曹诵之，至酒醒或睡熟乃已。尝以为太白、子美之后，一人而已。"经由吟诵之声达到岑参诗歌的艺术灵境，其《夜读岑嘉州诗集》："公诗信豪伟，笔力追李杜。……群胡自鱼肉，明主方北顾。诵公天山篇，流涕思一遇。"庆元元年（1195）元月，陆游《跋东坡七夕词后》："昔人作七夕诗，率不免有珠栊绮疏惜别之意。惟东坡此篇，居然是星汉上语。歌之曲终，觉天风海雨逼人，学诗者当以是求之。"岑参、东坡作品中的宏远辽阔天风海雨是通过吟歌而来，直接诉诸于人的感觉的，在作品感染力的领悟上远比涵咏字句来得强烈而又深刻。诗词是语言的艺术，今人一般通过品味文字意涵来理解诗词感情，进入其艺术境界，但其实这样的做法对作品的理解是很间接而片面的，特别是对以音乐性为本质的乐府歌诗来说，从创作到接受的过程中，文字本身传递出的音声与情感的顿挫，在韵味上是无法分开的。陆游作为乐府歌诗的创造者，注重领略诗句中的音声之美，准确巧妙契中乐府歌诗的音乐性本质，这也许是他能被尊为"巨眼"的又一原因。

二 旧题乐府的艺术新变

陆游留存于今的旧题乐府共 72 首，最早的《思归引》始于乾道八年（1172）十一月，最晚的《短歌行》作于嘉定二年（1209）夏。

从曲题上看，有古乐府题《思归引》《胡无人》《公无渡河》《长门怨》《长歌行》《夏白纻》《估客乐》《关山月》《日出入行》《短歌行》《秋风曲》《行路难》《妾薄命》《放歌行》《古别离》《董逃行》《艾如张》《上之回》《悲歌行》《陇头水》《荆州歌》《三峡歌》《乌栖曲》《采莲曲》《吴歌》25 曲 47 首唐前古乐府。另有 9 曲题属于唐代，如《征妇怨》《铜雀妓》《春愁曲》《塞上曲》《出塞曲》《婕妤怨》《楚宫行》《古筑城曲》《将军行》《凉州行》《山头鹿》《长干行》。这些乐府旧题当中，除《悲歌行》《荆州歌》《山头鹿》外，宋代均有同题近题之作，陆游乐府创作与之形成呼应。详见下表[1]。

① 表中内容根据《全宋诗》整理。

序号	曲题	宋人创作情况
1	思归引	8首：田锡、释重显（三首）、郭祥正（《古思归引》）、曹勋、陆游、严羽。
2	胡无人	5首：张舜民、曹勋（《胡无人行》二首）、陆游、薛季宣（《胡无人行》）。
3	公无渡河	12首：唐庚、周紫芝、陆游、杨冠卿、王炎、黄简、李奔龚、白玉蟾、释文珦、徐集孙、孙嵩、宋无各一首
4	长门怨	15首：许景衡、陆游（二首）、赵蕃、释居简（《长门怨代钱常熟》四首）、卓田、邹登龙、岳珂、许棐、林希逸（《长门怨回文》）、宋无、赵处澹
5	长歌行	10首：梅尧臣、郭世模、陆游（五首）、敖陶孙、白玉蟾、黄文雷
6	夏白纻	14首：黄庭坚（《古乐府白纻四时歌》）、晁补之（《白纻辞上苏翰林二首》）、张耒（《白纻词二首效鲍照》）、陆游（《夏白纻二首》）、杨万里（《白纻歌舞四时词》）、李丙《白纻辞》、滕岑《白纻歌》（二首）、郭晞宗（《白纻词》）、叶适（《白纻词》）、翁卷（《白纻词》）
7	关山月	17首：文彦博、张舜民、宋构、曹勋、王铚、冯时行、陆游、王炎、邹登龙、刘克庄（《笛里关山月》）、严羽、林希逸（《笛里关山月》）、李奔、郑起、释文珦、邓林、汪元量
8	短歌行	15首：田锡、张载、郭世模、陆游（四首）、滕岑、赵汝鐩、李奔、白玉蟾、郑起、罗与之、释文珦、谢翱
9	秋风曲	3首：翁宏、吕本中、陆游
10	行路难	21首：梅尧臣、贺铸、晁补之、张耒、李新、李弥逊、张毅、曹勋（二首）、陆游、范成大、杨万里（五首）、滕岑、李奔、朱继芳另据《全宋诗》，敖陶孙作有《广行路难》二首
11	荆州歌	陆游
12	估客乐	4首：曹勋、陆游、严羽、方回
13	妾薄命	34首：梅尧臣（二首）、徐积（五首）、郭祥正、陈师道（二首）、司马棫、王铚（二首）、许志仁、薛季宣、徐照、韩淲、刘学箕、赵汝鐩、郑清之、白玉蟾、左瀛、方一夔、林景熙（八首）、毛直方、汪元量、宋无
14	放歌行	7首：陈师道（二首）、吕本中（《寄李商老》一作《放歌行》）、陆游（二首）、汪莘、严羽
15	古别离	13首：苏轼、陈与义、陆游（二首）、赵汝鐩、白玉蟾（五首）、张至龙、谢翱、张玉娘
16	采莲曲	36首：田锡、文彦博、文同、许彦国（《采莲吟》）、许志仁（《采莲吟》）、吕本中、萧德藻（二首）、陆游、赵公豫、徐照（二首）、邹登龙、李奔、赵崇嶓（《采莲词》）、郑起、俞桂（八首）、张至龙、释文珦、徐集孙、吴浚、何应龙、王镃、张玉娘、俞君宣、李奔（《采莲归》）、胡宿（《采莲女》）、黄庚（《采莲女》）、吴泳（《拟湖边采莲妇》）

续表

序号	曲题	宋人创作情况
17	吴歌	7首：曹勋、陆游、释善珍、朱继芳、谢翱（《子夜吴歌》）、谢翱（《侠客吴歌立秋日海上作》）、袁说友（《江舟捽夫有唱湖州歌者殊动家山之想赋吴歌行》）
18	乌栖曲	8首：司马光（二首）、冯时行、陆游、释文珦、董嗣杲、吴龙翰、谢翱
19	董逃行	陆游
20	三峡歌	10首：曹勋（《续巴东三峡歌》）、陆游（《三峡歌》九首）
21	艾如张	2首：曹勋、陆游
22	上之回	6首：周紫芝、曹勋、陆游、王谌、赵文、谢翱（《宋铙歌鼓吹曲·上之回》）
23	悲歌行	陆游
24	陇头水	2首：周密、曹勋
25	日出入行	2首：陆游、林景英
26	征妇怨	7首：刘兼、周行己、陆游（《征妇怨效唐人作》）、释善珍（《征妇怨效张籍》）、赵崇嶓、释文珦、周密
27	铜雀妓	5首：蔡襄、陆游、杨冠卿、刘克庄、李龏
28	春愁曲	4首：陆游（《春愁曲》《后春愁曲》）、范成大（《陆务观作春愁曲悲甚作诗反之》）、戴表元（《春愁曲次刘正仲韵》）
29	塞上曲	14首：田锡、郭昭著、黄庭坚、陆游（六首）、李龏、张至龙、王鎡、谢翱（《秋日拟塞上曲》）、张玉娘
30	出塞曲	33首：刘敞（三首）、曹勋、陆游（作有四首，包括《出塞曲》三首及《小出塞曲》一首）、张玹（四首）、王炎另据《全宋诗》，亦有以《出塞》为题者，作品计有九首，涉及的诗人为司马光、王安石、李新、曹勋、陆游（四首）、李龏。还有以《出塞行》、《古出塞》、《前出塞》、《后出塞》、《明妃出塞》为题者，作品计有十一首，其中包括《出塞行》七首（刘才邵《昭君出塞行》、严羽《出塞行》、方一夔《出塞行》五首）；刘子翚《明妃出塞》一首；林希逸《前出塞》、《后出塞》各一首；毛珝《古出塞》一首。
31	婕妤怨	3首：曹勋、陆游、周密
32	楚宫行	2首：司马光、陆游
33	古筑城曲	5首：陆游（《古筑城曲四首》）、许棐（《筑城曲》）
34	将军行	2首：司马光、陆游
35	凉州行	2首：胡宿（《凉州》）、陆游（《凉州行》）
36	山头鹿	陆游
37	长干行	2首：陈与义、陆游

从乐府传统上看，陆游旧题乐府的创作具有古乐府、唐乐府、宋乐府三个参照系，在对古今乐府加以借鉴的基础上，陆游旧题乐府实现了诸多创新。

（一）谋求题旨上的变化出新

陆游的拟古乐府，往往不拘于古，常常效法唐人。古乐府《董逃行》，陆游标明“拟古乐府而作”，叙述战祸给人民带来的深重苦难，“逾城散走坠空壕，扶老将幼山中号”，“平民踣死声嗷嗷”[①]，内容上与汉古辞及晋人陆机、傅玄之作抒写游仙祝寿、离别相思无关，而是继承了张籍、元稹以来依题赋写“董卓作乱，卒以逃亡”[②] 的传统。《妾薄命》亦是古乐府题，曹植、梁简文帝、刘孝威、刘孝胜均有作，陆游之作却借鉴李白，题下小注曰：“太白作此篇，言长门宫事，予反之。”[③] 在这里，陆游交代了写作此题的缘由，从中可以看出陆游此诗在主旨方面与前人作品相比已全然不同。李白《妾薄命》吟咏的仍是阿娇故事，诗中描写了阿娇受宠时的骄态：“咳唾落九天，随风生珠玉”[④] 及失宠后的悲凉：“长门一步地，不肯暂回车”[⑤]。通过鲜明对比，最后得出了训诫式的结论：“以色事他人，能得几时好？”[⑥] 总体上，写的仍是薄命女子这一主题。但是，在陆游手中，阿娇的形象发生转变，不再是李白笔下那恃宠而骄、满心嫉妒的女子，转而变成了一位甘于奉献的忠义女子。“薄命”也不再是因为被君王遗弃，而是由于“君王勤俭省宴游”[⑦]，“旰昃犹闻亲万机”[⑧]。虽言“妾薄命”，但自始至终没有一点哀怨之情，体现出的反而是一种昂扬、豁达的心态。诗的结尾“不须悲伤妾命薄，命薄却令天下乐”[⑨]，更是让阿娇的光辉形象大放异彩。宋长白《柳亭诗话》卷三十谓此二句曰：“此借用明皇‘朕瘦

---

① 钱仲联：《剑南诗稿校注》，上海古籍出版社，2005，第 2013 页。

② （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第 504 页。

③ 钱仲联：《剑南诗稿校注》，上海古籍出版社，2005，第 1505 页。

④ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第 906 页。（清）王琦注《李太白全集》，中华书局，1977，第 267 页。

⑤ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第 906 页。

⑥ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第 906 页。

⑦ 钱仲联：《剑南诗稿校注》，上海古籍出版社，2005，第 1505 页。

⑧ 钱仲联：《剑南诗稿校注》，上海古籍出版社，2005，第 1505 页。

⑨ 钱仲联：《剑南诗稿校注》，上海古籍出版社，2005，第 1505 页。

民肥'之语，为阿娇解嘲，非故翻成案也。"[①] 陆游此作，虽用旧题，但却选取了全新的角度，赋予了主人公新的形象，打破了既有的思维模式，扩大了诗歌的表现空间。

他的拟唐乐府，实际上却不似唐人。《山头鹿》是唐代诗人张籍自创的乐府新题，其诗仅以"山头鹿"起兴，全诗书写农民在官府苛政赋税压榨下无以为生的苦难生活。与之不同，陆游诗回归题意，叙写山头鹿的命运，开头四句："呦呦山头鹿，毛角自媚好。渴饮涧底泉，饥啮林间草"[②]，以恬淡之笔描画了群鹿悠然自得的生活，继而写将军们猎杀群鹿的过程，"短衣日驰射，逐鹿应弦倒"[③]。最后以母鹿疾首痛呼，"何时诏下北击胡，却起将军远征讨。泉甘草茂上林中，使我母子常相保"[④] 作结，全诗纯用比体，以山头鹿象征现实处境中的南宋百姓。整首诗结构完整，首尾呼应，题义相合。

（二）遵守题意，增加说理议论

陆游《思归引》虽写思归之意，但更多的是表达对官场的厌倦，在此基础上加入大量说理议论："善泅不如稳乘舟，善骑不如谨持辔"[⑤]，"妙于服食不如寡欲，工于揣摩不如省事"[⑥]。《胡无人》一题，前人拟辞多写胡汉战争，陆游仅借用古题的字面之意，"须如蝟毛磔，面如紫石棱"[⑦]，以《晋书·桓温传》为典："（桓温）少与沛国刘惔善，惔尝称之曰：'温眼如紫石棱，鬚（须）作蝟毛磔'。"[⑧] 刻画了一位骁勇的大丈夫形象，借桓温的形象幻想大丈夫为国出征，最终取得战争胜利，表达了"胡无人，宋中兴"[⑨] 的强烈愿望。《出塞曲》《战城南》《塞上曲》亦取法《胡无人》，均是以悬想之辞书写了宋军的英勇善战，描画了宋金战争胜利的动人情

① （清）宋长白著、辛味白校点《柳亭诗话》（下），第1辑，上海杂志公司，1936，第668页。
② 钱仲联：《剑南诗稿校注》，上海古籍出版社，2005，第2011页。
③ 钱仲联：《剑南诗稿校注》，上海古籍出版社，2005，第2011页。
④ 钱仲联：《剑南诗稿校注》，上海古籍出版社，2005，第2011页。
⑤ 钱仲联：《剑南诗稿校注》，上海古籍出版社，2005，第266页。
⑥ 钱仲联：《剑南诗稿校注》，上海古籍出版社，2005，第266页。
⑦ 钱仲联：《剑南诗稿校注》，上海古籍出版社，2005，第367页。
⑧ （唐）房玄龄等：《晋书》，中华书局，1974，第674页。
⑨ 钱仲联：《剑南诗稿校注》，上海古籍出版社，2005，第367页。

景。“千骑为一队，万骑为一军。朝践狼山雪，暮宿榆关云”[①]（《出塞曲》“千骑为一队”）。“佩刀一刺山为开，壮士大呼城为摧”[②]（《出塞曲》“佩刀一刺山为开”）。在陆游笔下，宋军声威浩荡，势不可挡，而敌人却是“马前嗢咿争乞降，满地纵横投剑戟”（《战城南》）的惨败之象。陆游于诗中所描摹的宋军胜利的辉煌之景与现实中的有志难伸形成了强烈而鲜明的对比。以乐府旧题抒写自己的恢宏之志，借助想象实现破敌报国的理想，这一方面体现了陆游乐府作品中的浪漫主义精神气质，另一方面也体现出了他对现实的失望与悲愤。强烈渴盼的理想只能通过幻想实现，不得不说，在慷慨豪迈之后着实掩藏着深深的悲哀与愤懑。朱东润先生曾在《陆游诗中的浪漫主义成分》中有精辟的论述：“岑参在唐代强大的时期，在边塞从军，写下了不朽的诗篇，歌颂祖国的强大，发扬了战斗的意志。……这一切都是陆游所向往的。但是岑参写的是实境，而陆游所写的是幻境。这是时代的悲哀。”

（三）在诗体形式与艺术风格上灵活新变

除了《楚宫行》《采莲曲》《三峡歌》严格遵循前人，沿用五言或七言形式；《长门怨》《凉州行》《放歌行》采用五七言形式，但篇幅数倍增大或缩短，迥异于前人的作品，以《公无渡河》《估客乐》《秋风曲》为代表，特别是《公无渡河》，前人多用五言或七言形式，而陆游所作则是首两句采用六言形式，余下皆用“兮”字句。

在艺术风格上随自我情感的曲折而变化风貌，表现在《出塞曲》《关山月》《战城南》等战争题材的乐府诗中，在沿袭前人悲壮、慷慨、激昂风格的同时，陆游又以浪漫主义的笔法抒发了他破敌复国的热情与激情，诗风变得超迈。而当这种复国的理想无从实现的时候，诗情又变得沉郁、悲凉。风格变化较大的是其宫怨、闺怨类题材的作品，这些诗作一改前人哀怨、柔弱之风，融入了诗人复国之理想及忠君爱国之情，以议论的笔法写出了豪迈、乐观之情绪，与前人所作有所不同。

所谓“情致异区，文变殊术，莫不因情立体，即体成势”[③]，陆游生当南宋偏安之世，一生志图恢复，因此其诗歌往往意境雄浑、气象阔大，一

---

① 钱仲联：《剑南诗稿校注》，上海古籍出版社，2005，第857页。

② 钱仲联：《剑南诗稿校注》，上海古籍出版社，2005，第624页。

③ （梁）刘勰著、詹瑛义证《文心雕龙义证》，上海古籍出版社，1989，第1113页。

般乐府诗题所涵括的传统内容难以尽数容纳其深沉博大的思想感情，因此，放翁乐府诗往往突破原有诗题的艺术风格与体式限制，依据自己思想情感的变化，对旧有诗题的内容、篇幅、句式等进行全新的改造，使得诗歌气势随作者自己思想感情的变化而流泻奔放，表现出不同于前人旧题乐府作品的崭新面貌。从创作心理的层面上来说，这种新变，实际上是陆游本人借用旧题"旧瓶装新酒"，"因情立体"，为能较自由表现自我思想情感而进行的一种突破。

三　旧题乐府创作与诗歌中兴之关联

首论南宋诗歌中兴的是方回，其《跋遂初尤先生尚书诗》："宋中兴以来言治必曰乾淳，言诗必曰尤杨范陆。其先或曰尤、萧，然千岩早世不显，诗刻留湘中，传者少。尤杨范陆特擅名天下"，首将尤袤、杨万里、范成大、陆游并称为中兴四大诗人，其实方回不过是对杨万里推举"尤、杨、范、陆"的沿袭。而尤袤在姜夔《白石道人诗集自叙》中则称范、杨、萧、陆，增加了萧德藻，方回不仅提到萧德藻，还有张苏父、姜夔等人，其《读张功父南湖集》曰：

> 乾淳以来称尤杨范陆，而萧千岩东夫、姜梅山邦杰、张南湖功父，亦相伯仲。梁溪之槁淡细润，诚斋之飞动驰掷，石湖之典雅标致，放翁之豪荡丰腴，各擅一长。

陆游还提到诗人王季嘉，《王季嘉墓志铭》中称其"尤喜为诗，与范文穆公及尤延之、杨廷秀倡酬，诸公皆推之"①。可见，南宋诗坛的中兴局面是在杨万里、范成大、尤袤、陆游、萧德藻等诗人乾淳以来的诗歌创作过程中产生出来的，陆游的旧题乐府亦是其中密不可分的一部分。无论是他关于旧题乐府的理性思考还是创作实践中的转益多师，旧题乐府的创作过程在很大程度上已然催生了当时诗坛中兴的各种可能性。

（一）有意与江西诗派的脱离

南宋诗坛中兴的起点是从脱离江西诗派开始的。姜夔在《白石道人诗

---

① 《渭南文集》卷三七《王季嘉墓志铭》。

集叙》写到他和尤袤的对话："近过梁谿，见尤延之先生，问余诗自谁氏。余对以异时泛阅众作，已而病其驳如也，三熏三沐，师黄太史氏。居数年，一语噤不敢吐；始大悟学即病，顾不若无所学之为得，虽黄诗亦偃然高阁矣。先生因为余言：'近世人士喜宗江西，温润有如范致能者乎？痛快有如杨廷秀者乎？高古如萧东夫，俊逸如陆务观，是皆自出机轴，亶有可观者，又奚以江西为？'"[①] 从姜夔和尤袤对当时诗歌创作的议论中，可知这个时期，有成就的诗人都在努力突破江西诗派的限制了。

绍熙三年（1192），陆游回忆南郑生活及其诗风转变时作《九月一日夜读诗稿有感走笔作歌》，总结了自己的学诗经历：

> 我昔学诗未有得，残余未免从人乞。力孱气馁心自知，妄取虚名有惭色。四十从戎驻南郑，酣宴军中夜连日。……诗家三昧忽见前，屈贾在眼元历历。

对从戎南郑之前的学诗经历及诗作均作了否定。江西诗派确实提供了许多作诗的方法与技巧，但经过南郑生活的实践，他对诗的本质与社会功能有了深层的领悟，不再徒事包装之美，不再因循于规矩窠臼。其《答郑虞任检法见赠》："区区圆美非绝伦，弹丸之评方误人！"这是陆游对江西诗学理论的重大突破。

陆游的旧题乐府创作始于从军南郑时期，那一段军旅生活使他获得了"诗家三昧"，他对宋人乐府宗法李贺，雕琢辞采，骋胜词艺极大不满，鲜明指出乐府之要在有补于用。他自幼好岑参诗，乾道九年（1173）在南郑时，《夜读岑嘉州诗集》赞其：

> 公诗信豪伟，笔力追李杜。常思从军时，气无玉关路。至今蠹简传，多昔横槊赋。零落才百篇，崔嵬多杰句。工夫刮造化，音节配韶頀。我后四百年，清梦奉巾屦。晚途有奇事，随牒得补处。群胡自鱼肉，明主方北顾。诵公天山篇，流涕思一遇。

岑参的边塞诗，以不可一世的气概和浪漫的乐观情调，以想象之笔描

---

① 姜夔：《白石道人诗集》，上海书店出版社，1987，第1页。

绘将凯旋的图景，极大地激励鼓舞了南郑时期的陆游。他于乾道八年至九年间创作了《思归引》《公无渡河》《胡无人》《长门怨》《铜雀妓》，借乐府旧题议论国事，与同时所作的《九月十六日夜梦驻军河外遣使招降诸城觉而有作》《闻虏乱有感》《宝剑吟》《观大散关图有感》《金错刀行》，皆慷慨激昂，悲愤苍凉，如朱东润先生所说："丰富多彩的生活，积极的人生观，坚强的生命力，对于国家、民族的忠诚，收复沦陷区的雄心大志，胜利的预感，一切都涌现出来，一切都收入他的诗篇。"① 前线生活的洗礼、丰富的生活和战斗环境，使他悟出达到诗的至高境界的诀窍，找回了乐府传统最本质的东西——"有补于用"。

（二）转益多师，自成机杼

陆游是位勤奋的诗人，他远法《骚》《庄》，近取当代，曩哲时贤，转益多师，一生都在学唐，见诸其诗者如《夜读唐诸人诗多赋烽火者……》《老将效唐人体》《征妇怨效唐人作》《晨起》（有"吟哦学郊岛"句）、《壮士吟次唐人韵》《戏作绝句以唐人句终之》《老态》之二（有"插架半唐诗"句）等，明确提到的诗人有岑参、王维、李白、杜甫、张籍、孟浩然、韩愈、柳宗元、刘禹锡、白居易、孟郊、贾岛等。宋代则与梅尧臣、苏轼、黄庭坚、张耒、陈师道、陈与义、吕本中及同辈诗人范成大、杨万里多有呼应唱和，以《夏白纻》为例，黄庭坚有《古乐府白纻四时歌》，晁补之有《白纻辞上苏翰林二首》、张耒有《白纻词二首效鲍照》、陆游有《夏白纻二首》、杨万里有《白纻歌舞四时词》。具见上表，兹不赘述。

陆游之所以能自成一家，最明显地得益于从杜甫那里继承了忧国忧民的爱国思想，从岑参诗中激荡出献身边塞的壮志雄心。在艺术上，他从李白、岑参处学得奔放奇丽的浪漫手法，又得老杜之沉著。因其好学善学，故能成其豪荡风腴、汪洋恣肆之态。

忧国爱国、情怀深广是他彪炳诗坛光耀古今的标志。陆游从南郑开始的旧题乐府，每首旧题都寄寓了他对国家世事的忧愤与感慨。他在《悲歌行》中愤然疾呼：

> 张纲本不问狐狸，董龙何足方鸡狗。风埃蹭蹬不自振，宝剑床头

① 朱东润：《陆游传》插图本，人民文学出版社，2007，第108页。

作雷吼。忆遇高皇识隆准，岂意孤臣空白首！即今埋骨丈五坟，骨会作尘心不朽。胡不为长星万丈扫幽州？胡不如昔人图复九世雠？

在《金错刀行》中以身许国：

丈夫五十功未立，提刀独立顾八荒。京华结交尽奇士，意气相期共生死。千年史册耻无名，一片丹心报天子。尔来从军天汉滨，南山晓雪玉嶙峋。呜呼！楚虽三户能亡秦，岂有堂堂中国空无人！

在《长歌行》中憧憬未来："国雠未报壮士老，匣中宝剑夜有声。何当凯还宴将士，三更雪压飞狐城。"从中不难看到岑参、李白、杜甫的豪荡恣肆的精神气质。因为他对国家的热爱，即便因为主和派占上风，朝廷不思恢复，报国之志无从实现，他也能借婕妤本事婉转地传达出自己的拳拳忠诚之意："永巷虽放弃，犹虑重谤伤。悔不侍宴时，一夕称千觞。妾心剖如丹，妾骨朽亦香。后身作羽林，为国死封疆。"（《婕妤怨》）同样的一份报国之意，从历史深处幽婉地传达出来，竟如此凄婉苍凉，令人动容。

驱遣各种诗体及手法，汇成汪洋恣肆之貌。他的旧题乐府有五言、七言、六言、杂言体，特别是六言绝句在陆游有所发展，据齐治平《陆游传论》，万首唐人绝句中不过三十几首六言，陆游一人所作即有三十四首，为唐人总和。而且从其抒情的《感事六言》、写景的《夏日六言》来看，都达到了相当高的艺术水平。在他的旧题乐府诗中同样能看到他对诗体的广泛采用。五言的《悲歌行》，七言、杂言的《短歌行》，非常可贵的是他能自然熟练地综合运用诸般技巧，如《短歌行》：

冠一免不可以复冠，门一杜不可以复开。山林兀兀但俟死，台省衮衮吁可哀！巨材倒壑亦已矣，万牛欲挽真难哉！阿房铜人其重各千石，回首变化为风埃。吾曹浮脆不自悟，乃欲冠剑常崔嵬。劝君饮勿用杯酌，但当手提北斗魁，挹干东海见蓬莱，安用俛首为低摧！

从语言上七言、八言、九言杂用，有抒情、有论议，有以文为诗的倾向，但在散语化的同时，亦讲究对仗工稳。他的《胡无人》亦是如此，以

五言“鬓（须）如蝟毛磔，面如紫石稜”开篇，接下为七言“丈夫出门无万里，风云之会立可乘。追奔露宿青海月，夺城夜蹋黄河冰。铁衣度碛雨飒飒，战鼓上陇雷凭凭。三更穷虏送降款，天明积甲如丘陵。中华初识汗血马，东夷再贡霜毛鹰。群阴伏，太阳升，胡无人，宋中兴。丈夫报主有如此，笑人白首篷窗灯”。“追奔”以下八句，对偶声律极工，接以四句三言，严整之中又显出活泼爽利之态，皆是随着诗情的需要自然变化的结果。他的九首《三峡歌》七言四句，诗思清丽隽永。他的《采莲曲》“采莲吴姝巧笑倩，小舟点破烟波面。双头折得欲有赠，重重叶盖羞人见。女伴相邀拾翠羽，归棹如飞那可许。倾鬟障袖不应人，遥指石帆山下雨。”清新淡雅，极好地切合了江南风物的特点。

总之，陆游虽然留下旧题乐府不足百首，但他这些乐府诗的创作却是在汉唐乐府传统乃至有宋一代对乐府的理解、研究的基础上创作的。通过研究陆游旧题乐府诗，我们得以窥见乐府传统的强大影响力，同时也看到陆游等宋代乐府诗人又在努力突破传统，使得乐府诗在他们的时代进一步实现传统与现实的新的交汇。正是在这样的交汇中，南宋诗歌的中兴气象也渐渐展露出来。

尤侗《拟明史乐府》对李东阳《拟古乐府》的因革

王　闯

（北京，首都师范大学文学院，100089）

摘　要：尤侗是明清之际的重要作家，其《拟明史乐府》对明代历史有着重要的补史证史作用，且在命题方式、句式运用、描写内容上与李东阳《拟古乐府》一脉相承。相较于李诗，尤诗在添加自注、扩大咏史范围以及手法和风格上都有创新，更好地凸显了诗歌记录历史的价值。

关键词：尤侗　李东阳　咏史乐府　因革

作者简介：王闯，女，1993年生，辽宁盘锦人。现为首都师范大学文学院中国古代文学专业2015级硕士研究生，主要研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学。

尤侗，字同人，号悔庵，晚自号西堂老人，生于明万历四十六年（1618），卒于康熙四十三年（1704），享年87岁。他一生经历万历、崇祯、顺治及康熙四朝，康熙十八年（1679）考博学鸿儒，与修《明史》。修撰《明史》使他对明代历史有了更深刻的认识，促成了百首《拟明史乐府》的创作，其《序》云："予承乏撰修明史讨论之暇，间采其可备借鉴者，断为韵语，亦拟乐府百首。"① 在诗歌沿革上，《序》言"未敢窃比于西崖"②，但在命题、内容等方面与李东阳《拟古乐府》颇有相似之处，后代评论家也常常比较两人。如王士祯云："长洲尤展成侗，晚以博学宏词入史馆，在局中仿李西涯体作《明史乐府》百篇，佳处殆不减李。"③ 沈德

① （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第812页。

② （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第812页。

③ （清）王士祯：《池北偶谈》卷十八，中华书局，1982，第445页。

潜曰："西堂《明史乐府》虽宗其（李东阳）体格，而音节古奥，别白是非，审断功罪，则又过之，诚天地间别开一种文字也。"[①] 古人注意到尤诗与李诗的因革关系，尤侗模仿李东阳体创作，并大有超越之迹。

近人对尤侗的研究多集中在词曲上，少有人关注《拟明史乐府》。关于李东阳《拟古乐府》的研究成果实为不少，但辨析尤《拟明史乐府》和李《拟古乐府》因革关系的文章寥寥无几。王辉斌在《唐后乐府诗史》中写道："尤侗的《明史乐府》虽然自称为'未敢窃比西崖'，其实在体式、结构、制题，以及论断、鉴古、美刺等方面，均与李东阳《拟古乐府》不相上下"[②]，指出尤诗与李诗的因革关系，惜未做具体分析。但他又说"其《明史乐府》100首，……完全是仿学李东阳的《拟古乐府》而为"[③]，未免过于绝对。实际上，尤侗在自注、咏史范围以及风格等方面都有创新，不可完全将尤诗看做对李诗的模仿。下文将就这些方面展开对比分析。

一　形式上

（一）标题

二人制题相似。李东阳101首《拟古乐府》题目全为乐府传统的三字题，如《申生怨》《避火行》等。命题方式上，《拟古乐府引》云："或因人命题，或缘事立义"[④]，并指出李白古乐府"题与义多仍其旧"[⑤] 的不足。所以，他的乐府诗多是自创新题，不因袭古题，主要是以人物命题、地点命题、事件命题。以人物命题的如《申生怨》《昌国君》《文成死》等；以地点命题的有《绵山怨》《渐台水》《新丰行》等；以事件命题的有《城下盟》《昆仑战》《金字牌》等。

尤侗《拟明史乐府》除《靖难》《三杨》《南陈北李》《北狩》《翰林四谏》《威武大将军》《对山救我》《大礼二章》《杀倭》等9首不是三字题，余下的91首皆为三字题。命题方式与李东阳相似，以人物命题的有

---

① （清）沈德潜选编、吴雪涛、陈旭霞点校《清诗别裁集》卷十一，河北人民出版社，1997，第215页。

② 王辉斌：《唐后乐府诗史》，黄山书社，2010，第329页。

③ 王辉斌：《唐后乐府诗史》，黄山书社，2010，第320页。

④ （明）李东阳著、周寅宾点校《李东阳集》卷一，岳麓书社，1984，第1页。

⑤ （明）李东阳著、周寅宾点校《李东阳集》卷一，岳麓书社，1984，第1页。

《刀笔吏》《三杨》《况青天》等；以地点命名的有《鄱阳湖》《齐云楼》《田州城》等；以历史事件命名的有《进红丸》《嗜鸾火》《定逆案》等。

（二）自注

李诗无自注，尤诗每首都有自注，如《十族刑》自注：

> 乡人称孝孺“小韩子”，高帝语太孙曰：“此壮士也，当老其才，以辅汝。”燕王发北平，道衍曰：“江南有方孝孺，幸勿杀。”王至京，召之，孝孺衰绖哭阙下。王谕曰：“我法周公辅成王耳。”孝孺曰：“成王安在？”王曰：“伊自焚矣！”曰：“何不立成王之子？”王曰：“国赖长君。”曰：“何不立成王之弟？”王曰：“此朕家事，先生毋自苦。”授笔札，令草诏，孝孺大批数字，掷笔于地，曰：“死即死耳，诏不可草。”王怒曰：“汝不顾九族乎？”孝孺曰：“便十族奈我何？”王大怒，以刀抉其口，两旁至两耳，磔于市。戮其九族，及朋友、门生为一族，凡八百七十三人。[①]

此注记录明代燕王朱棣发动靖难之役，方孝孺拒绝为其草拟即位诏书而遭杀戮之史。《明史》记载：

> 先是，成祖发北平，姚广孝以孝孺为托，曰：“城下之日，彼必不降，幸勿杀之。杀孝孺，天下读书种子绝矣。”成祖颔之。至是欲使草诏。召至，悲恸声彻殿陛。成祖降榻劳曰：“先生毋自苦，予欲法周公辅成王耳。”孝孺曰：“成王安在？”成祖曰：“彼自焚死。”孝孺曰：“何不立成王之子？”成祖曰：“国赖长君。”孝孺曰：“何不立成王之弟？”成祖曰：“此朕家事。”顾左右授笔札，曰：“诏天下，非先生草不可。”孝孺投笔于地，且哭且骂曰：“死即死耳，诏不可草。”成祖怒，命磔诸市。[②]

尤侗自注和《明史》记载大致相同，相互印证，突出咏史诗的证史作用，

---

① （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第822页。

② （清）张廷玉：《明史》卷一百四十一，中华书局，1974，第4019页。

相比李诗是一大进步。

（三）句式

尤侗对李东阳的效法表现在某些句式的使用。如三三七句式，李东阳《缚虎行》“布将骑，公将步，天下纷纷可横骛”[①]；尤侗《玉山行》“杨铁崖，倪云林，千载长呼顾阿瑛”[②]。“君不见”句式，李东阳《严陵山》“君不见，严陵山水高复深，谁哉更识先生心”[③]；尤侗《齐云楼》“君不见，老头儿短妇脚长，九四郎死呼张王”[④]。叠用三言句式，李东阳《渐台水》“渐台水，深几许，使者来，谁谴汝”[⑤]；尤侗《青田行》“郁离子，犁眉公。文成号，留侯同”[⑥]。李东阳叠用三言最多8句，如《参谋来》：“新将代，旧将去。参谋来，军有主。受命犒，不受战。参谋行，真独断。”[⑦] 尤侗大大增加三言叠用句数，最多16句，如《安亭女》：“安亭女，遭恶姑。搂艾豭，定娄猪。醉乃翁，役吾夫。窥吾室，牵我襦。莫织帨，宁折梳。奋举杵，击狂且。狂且羞，恶姑怒。斧且锥，毙床下。”[⑧]

从句式整体使用看，尤诗更为灵活多变。李东阳通篇三言、五言、七言的作品各有2首、6首和27首，合计齐言诗35首。尤侗通篇三言、六言、七言作品各1首、1首和18首，合计齐言诗21首。齐言诗少，侧面体现出句式的多样化。

二 内容上

李东阳《拟古乐府引》云：“间取史册所载，忠臣义士，幽人贞妇，奇踪异事”[⑨]，说明其诗既写忠臣义士，也写幽人烈妇、奇异之事，内容广泛，关涉社会众多阶层。尤侗撰修明史的经历促成其写作拟明史乐府，以

---

① （明）李东阳著、周寅宾点校《李东阳集》卷一，岳麓书社，1984，第40页。
② （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第819页。
③ （明）李东阳著、周寅宾点校《李东阳集》卷一，岳麓书社，1984，第37页。
④ （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第814页。
⑤ （明）李东阳著、周寅宾点校《李东阳集》卷一，岳麓书社，1984，第8页。
⑥ （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第815页。
⑦ （明）李东阳著、周寅宾点校《李东阳集》卷二，岳麓书社，1984，第104页。
⑧ （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第850页。
⑨ （明）李东阳著、周寅宾点校《李东阳集》卷一，岳麓书社，1984，第1页。

诗存史，内容限于明代，可谓明代断代史。下面对李、尤诗歌具体内容做比较。

（一）相同之处

第一，都批判昏君，如李东阳《晋州急》：

> 晋州告急君莫归，劝君更为杀一围。晋州城陷君莫拔，阁里浓妆待时发。晋州城败君莫退，马上着祎犹按辔。琵琶弦绝为何人，啼声呜呜春向晨。当时同生愿同死，各向长安作胡鬼。[①]

《北史》载：

> 周师之取平阳，帝猎于三堆，晋州亟告急，帝将还，淑妃请更杀一围，帝从其言。……及帝至晋州，城已欲没矣。作地道攻之，城陷十余步，将士乘势欲入。帝敕且止，召淑妃共观之。淑妃妆点，不获时至。周人以木拒塞，城遂不下。……称妃有功勋，将立为左皇后，即令使驰取祎翟等皇后服御。……内参自晋阳以皇后衣至，帝为按辔，命淑妃著之，然后去。[②]

《晋州急》依据《北史》记载成诗。诗人记北齐后主宠溺冯淑妃的荒唐之举。“告急”“城陷”“城败”三个状态性词语营造出紧急氛围，相较于皇帝宠信淑妃的举动，一紧一弛，讽刺之意明显，沉迷女色的亡国之君形象跃然纸上。

尤侗《王先生》：

> 太皇太后女尧舜，宫嫔加刃诛王振。不见高皇竖铁牌，内官不许干朝政。振乎毁牌太纵横，天子亦呼王先生。先生一开口，天子下殿走。蒙尘事可哀，夺门名亦丑。横尸百万谁首戎，天子犹念先生功。诏取沉香雕小像，巍峨寺额称旌忠。[③]

---

① （明）李东阳著、周寅宾点校《李东阳集》卷一，岳麓书社，1984，第 62 页。

② （唐）李延寿：《北史》卷十四，中华书局，1974，第 525~526 页。

③ （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第 832~833 页。

此诗写明英宗宠信太监王振，自注云：

……既宣王振，至，俯伏，太后颜色顿异，曰："汝侍皇帝起居多不律，今赐汝死。"女官遂加刃振颈。上跪请，诸大臣皆跪，久之，得释。……复辟后，思振，复其官，刻木为像，招魂葬之，祀智化寺，赐额曰："旌忠"。①

英宗阻止太皇太后除掉王振，王振死后，为其雕刻肖像并赐额"旌忠"以表哀思。英宗专宠王振，为明代后期宦官之乱埋下伏笔。

第二，都批判佞臣，如李东阳《木棉庵》：

多宝阁中欢不足，木棉庵前新鬼哭。裂肤拉胁安足论，天下苍生已无肉。郡王不诛监押诛，父仇国愤一时摅。监押死，死不灭，元城使者空呕血。②

此诗写宋代丞相贾似道擅权，酷爱宝玩，天下争相纳贿求职。贾似道在朝为官时玩弄权术，任用群小，搜刮百姓，更隐瞒元军进攻的消息，推动了宋朝灭亡。《腹中剑》：

腹中剑，中字操，一日不试中怒号。构仇结怨身焉逃，一夜十徙甘徒劳。生无遗忧死余恨，恨不作七十二塚藏山坳。③

诗写李林甫为人阴险狡诈，对于有才华、地位高的人常是当面与人和善，背后加以陷害，世人称其为"口蜜腹剑"。

尤侗《臣安进》：

臣安进，房中表。一小箧，称元老。昭德宫，穿通巧。万年枝，岂长保？三台星，何可祷？摘牙牌，请出了。黄阁谁人裂白麻，耐弹

① （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第833页。

② （明）李东阳著、周寅宾点校《李东阳集》卷二，岳麓书社，1984，第108～109页。

③ （明）李东阳著、周寅宾点校《李东阳集》卷二，岳麓书社，1984，第72页。

尚有刘棉花。[①]

自注云：

宪宗万贵妃居昭德宫，有宠。万安以同姓结其兄通，得入内阁。孝宗即位，宫中得疏一小箧，皆房中术也。署曰："臣安进。"……恩摘其牙牌曰："请出矣！"乃惶遽索马而归，在道尤看三台星，冀复用也。刘吉亦与万家联姻，屡弹不去，人号为"刘棉花"。[②]

诗记述明宪宗时期，万安因为攀附万贵妃兄得以入内阁，孝宗即位后为谄媚皇帝进献房中术，兼讽刘吉攀附万家。

第三，都赞扬忠臣义士，如李东阳《国士行》：

漆为疠，炭为哑，彼国士，何为者？赵家饮器智伯头，一日事作千年仇。报君仇，为君死，斩仇之衣仇破褫，臣身则亡心已矣。[③]

此诗写春秋时期晋国人豫让吞炭为哑，漆身为厉为主报仇的故事，赞扬豫让坚持为主报仇的义士品格。又有《牧羝曲》：

嗟汝陵，咄汝律，羝可乳，节不可屈。咄汝律，嗟汝陵，宁为我死，不作汝曹生。生入朝，身已老，有泪犹沾茂陵草。天遣生还入画图，不然谁识冰霜貌。[④]

记述"苏武牧羊"，赞扬苏武持节不屈的坚韧品格。一"嗟"，一"咄"，极有分寸，以微妙区别表达褒贬。比较李陵与卫律，作者更加赞扬的是苏武宁死不屈的气节。

尤侗《歌七章》：

---

① （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第835页。

② （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第835~836页。

③ （明）李东阳著、周寅宾点校《李东阳集》卷一，岳麓书社，1984，第5页

④ （明）李东阳著、周寅宾点校《李东阳集》卷一，岳麓书社，1984，第28页。

君不见，九灵山人泛东海，麦秀黍离歌慷慨。又不见，席帽山人隐吴门，残山剩水声常吞。二子不仕亦不死，惟有子中所为极难耳。江西复，广东破。变姓名，北山卧。弃妻子，浮江湘。足已折，身难藏。使者来，引鸩觞。辞亲友，歌七章。歌七章，悲元亡。呜呼！元亡乃有文天祥。①

此诗记述元末遗民戴良、王逢、伯颜子中不仕明朝之事，自注云：

九灵山人戴良、席帽山人王逢，皆元遗民，不仕明者。伯颜子中，西域人，用奇计收复建昌。出使广东，已破，坠马，折一足，变姓名，浪迹江湖，隐进贤北山，怀鸩自随，曰："如有强我者，以此答之。"江西布政沈立本谴使招之，子中慨然曰："吾死晚矣！"乃具牲酒，祭其祖父、亲友，作歌七章，饮鸩而死。②

戴良、王逢是元末遗民，他们退仕隐居，拒绝仕明。伯颜子中在元亡之时奋死抵抗，折一足之后浪迹江湖，隐居山中，于江西布政沈立本招其做官后饮鸩而死。这些遗民忠于前朝的气节，值得后人尊重。

第四，都描写女性，所写女性为两类，一类是贞烈守礼的女性，如李东阳《避火行》：

夫人避火，避火不可。妇人不下堂，下堂羞杀我。夫人避火，避火不可。我身有傅还有姆，傅姆不来心独苦。君不见，宋姬一卒《春秋》悲，文姜辱死《南山》诗。③

此诗写宋伯姬因坚守礼教而卒于大火。《古列女传》记载：

至景公时，伯姬尝遇夜失火，左右曰："夫人少避火。"伯姬曰："妇人之义，保傅不俱，夜不下堂，待保傅来也。"保母至矣，傅母未至也。左右又曰："夫人少避火。"伯姬曰："妇人之义，傅母不至，

① （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第818页。

② （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第818页。

③ （明）李东阳著、周寅宾点校《李东阳集》卷一，岳麓书社，1984，第5~6页。

夜不可下堂，越义而生，不如守义而死。”遂逮于火而死。[①]

诗所写与《古列女传》所载一致。作者连用两个问答句，营造出紧急的氛围，突出伯姬的坚决。结尾使用文姜与其兄齐襄公私通的典故，对比突出，表现出作者对伯姬守礼的赞扬。

尤侗《两状元》：

宋有两状元，梦炎与文山。明有两状元，胡靖与黄观。科第同一时，忠奸天壤间。伟哉侍中真丈夫，夫人烈女世亦无。宁甘举室埋鱼腹，不忍将身配象奴。[②]

自注云：

观募兵上江，闻变，大哭，谓人曰："吾妻翁氏，有志操，必死矣。”招魂葬之。明日，家人至，云："夫人给配象奴，持钗钏，佯令出市酒肴，急携二女，同家属十余人，投淮清桥下死矣。”[③]

此诗写黄观夫人翁氏宁葬身鱼腹，也不愿受辱再嫁的气节。

一类是擅权残暴的女性，如李东阳《南风叹》：

夕阳亭前车不发，南风吹尘暗城阙。凌云醉客噤不言，蛙声乱起华林园。城头鹿车走辘辘，洛阳少年美如玉。宫中夜半牝鸡啼，千门万户皆翻覆。九原若见杨家姑，应问妇来何太晚。[④]

此诗写晋惠帝皇后贾南风。《晋书》记载她“性酷虐，尝手杀数人，或以戟掷孕妾，子随刃堕地”[⑤]；“诈有身，遂取妹夫韩寿子慰祖养之……遂谋

① （汉）刘向：《古列女传》卷四，文渊阁四库全书第 448 册，上海古籍出版社，2003，第 36 页。

② （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第 823 页。

③ （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第 823~824 页。

④ （明）李东阳著、周寅宾点校《李东阳集》卷一，岳麓书社，1984，第 44~45 页。

⑤ （唐）房玄龄等《晋书》卷三十一，中华书局，1974，第 964 页。

废太子，以所养代立”[①]。史载贾南风嫉妒残暴、谋权篡位，李诗写出其擅权期间政治混乱和奢侈淫恣的行为。尤侗《嘒鸾火》记述明光宗妃子李选侍勾结魏忠贤，欲居乾清宫，企图干预政事。这些作品中的女性，善于争权夺位，与守礼贞烈的女性形成鲜明对比。

第五，都哀叹古人际遇，如李东阳《明妃怨》：

> 莫倚朱颜好，妍媸无定形。莫惜黄金贵，能为身重轻。一生不识君王面，不是丹青谁引荐。空将艳质恼君怀，何似当时不相见。君王幸顾苦不早，不及春风与秋草。却羡苏郎男子身，犹能仗节长安道。休翻胡语入汉宫，只恐伶人如画工。画工形貌尚可改，何况依稀曲调中。[②]

这首诗表面上写昭君命运，实际上哀叹士之难遇，昭君不识君王面，犹士不遇知己。《鹦鹉曲》写狂士祢衡因狂妄无礼而被杀，诗云“鹦鹉才多为舌误，举世何人不相妒，生莫逢，仇主簿”[③]，作者对其怀有才华却被口舌所误的命运表示哀叹。

尤侗《新都叹》：

> 新都才人官玉局，入朝手撼天门哭。相公之子状元郎，杖血淋漓投永昌。永昌市上拥诸妓，簪花涂粉双丫髻。白绫新裓彩毫光，酒酣起舞龙蛇字。蛮童笑杀老颠狂，万里云南作醉乡。相思独有深闺妇，盼断金鸡下夜郎。[④]

此诗写杨慎被贬之后的狂态，他虽然表面狂放不羁，但内心深处仍是希望收到金鸡放赦的指令，不想白白消耗光阴，怀才不遇之意贯穿全诗。《吊南塘》写戚继光罢官归故里后无人识的凄凉，一句“白袷角巾归第日，路人谁识戚南塘”[⑤]，将英雄晚年的落寞表达殆尽。

① （唐）房玄龄等《晋书》卷三十一，中华书局，1974，第965页。

② （明）李东阳著、周寅宾点校《李东阳集》卷一，岳麓书社，1984，第32页。

③ （明）李东阳著、周寅宾点校《李东阳集》卷一，岳麓书社，1984，第41页。

④ （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第844~845页。

⑤ （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第853页。

（二）不同之处

第一，描写范围不同。李东阳取材史册，上至春秋战国，下至明代初年，跨越历史，贯穿古今，可谓一部中国通史。尤侗取材从元末到明末，详细记录多数明代皇帝在位期间的重要人物与事件，可谓明朝断代史。

第二，尤侗用多首作品表现人物性格或对某事件的看法。如用《大都亡》《醉学士》《刀笔吏》等诗共同刻画朱元璋登基后多疑残暴、反复无常的君主形象；《铁尚书》《十族刑》《景秀才》等诗通过对忠于建文朝的臣子的歌颂来表达对朱棣夺权篡位的“靖难”之举的不满。李东阳作品整体时间跨度大，描写分散，并没有通过多首作品来塑造一个人物形象或者抒发作者见解。

第三，尤侗写农民起义，李东阳作品中无这类内容。如《皇来儿》写明末农民起义首领李自成，诗如下：

> 皇来儿，无赖贼。盗羝羊，为走卒。米脂穴中蛇咋日，乌合狐鸣势飚忽。车箱峡，困不死。潼关原，走不止。匹夫衡行从如市，谁书此计李公子。不纳粮，迎闯王。剪藩封，荡边疆。杀君屠民何披猖？胜如虎，败如鼠。官兵百万莫谁何，野人一击骨如土。九宫山，降真武，在天赫怒有成祖。①

作者对的李自成的出身低微、无军事才能、残暴不仁极尽讽刺，最后写其戏剧性结局。自注云：

> ……后为王师所败，南走单骑，登九宫山，谒真武庙，若有物击之者，伏不起。村人方赛会，疑为盗，取荷锸碎其首。既毙，而腰下见金印，且有非常衣服，大骇，逃去。后骑讶，久不出，迹之，已血肉离分矣。②

作者对此的解释是成祖显灵，因果循环之意明显。整首诗，作者站在明朝

① （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第858~859页。
② （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第859页。

统治者的角度，对残暴者加以嘲讽，淋漓尽致，让人拍手称快。

第四，尤侗笔涉宫廷秘事，李东阳没有这类题材。如《妄男子》：

> 妄男子，称张差。枣木棍，打小爷。不风不颠语相左，庞家刘家实教我。外戚阴谋未必无，根究株连却不可。母爱子抱古有之，君王寝食恋骊姬。申生无恙他勿论，不见梁园焚狱词。贵妃泣向东宫拜，诸臣休言郑国泰。光皇仁孝早宾天，留得戚妃如意在。[①]

《妄男子》写张差用枣木棍击打太子朱常洛，因与内戚有关，皇帝不愿深究，最后不了了之，此诗涉及明末东宫内皇位之争。《妄男子》与《进红丸》《嗤鸾火》合称为“晚明三大疑案”。《进红丸》涉及光宗朱常洛之死，朱常洛食用鸿胪寺官李可灼的红丸后，次日驾崩。《嗤鸾火》涉及李选侍欲居乾清宫，企图把持朝政。这三件事都牵连甚广，涉及明代末年皇位和党派之争等诸多矛盾，尤侗对这些宫廷秘事的揭露突出了其乐府诗的历史价值。

三　手法及风格上

（一）对比手法

在诗歌写作手法上，尤侗沿袭李东阳在创作中使用对比手法。多在诗歌前半部分描述一史实，结尾处举出另外史实，与前文形成正反对比，突出主人翁的某一品格。李东阳《昌国君》前文叙述乐毅不肯做伤害故国之事，结尾以韩信要刘和伍子胥报楚之事做对比，突出乐毅品德之高。尤侗仿照李东阳对比的手法进行了一些创作，如《作佳传》写建文朝臣子周是修与杨士奇、解缙、胡靖等人约好同死，后几人皆负约，只有周是修殉身建文朝，作者通过对比赞扬周是修的气节，嘲讽杨士奇等人的贪生怕死和虚伪。《武陵误》前边主要写杨嗣昌兵败殉身的志气，结尾处以周延儒等人被赐自尽作为对比，更加突出杨嗣昌以身殉国的气节。

除上述对比手法，尤侗还在诗中对一人前后时期境况进行对比。如

---

① （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第854页。

《醉学士》《刀笔吏》等。《醉学士》前半部分写朱元璋对宋濂的极致恩宠，后半部分陡然一转，说他“微罪积丘山”①，经历被贬自杀的劫数，前后对比强烈，突出朱元璋喜怒无常、多疑的一面。《刀笔吏》前半部分写李长善因开国功劳而荣其全家，后因胡惟庸案连坐而死，一荣一衰，对比强烈，强调其兔死狗烹的悲惨结局。

（二）叙事手法

王世贞曾评李东阳的作品“太涉议论”②，冯班也曾说其作品“议论太重”③，表明李东阳的拟古乐府诗有着重议论的特点。如李东阳《臣不如》：“刘氏盟，吕氏争，臣不如陵。吕氏獗，刘氏绝，臣不如勃。平平乎乎智有余，胡为甘此两不如？兹言非智还非愚，平乎竟尔为身图。”④通篇议论，削弱了作品的艺术价值。不同于李东阳的重议论，尤侗更善于叙事，《对山救我》《安亭女》等诗皆是叙事精彩之作。如《对山救我》：

> 刘家老公性烈火，满朝公卿锒铛锁。磨刀将杀李崆峒，惟有对山能救我。对山慨应真吾事，骑马上门谒中贵。今日何好风，吹得状元至。老公倒屣小珰跪，焚香把酒劝公醉。醉公酒，我不辞，我一言，公三思。力士肯为太白屈，此事非公谁能之？老公笑请先生坐，当为狂生免其祸。解衣脱帽为公舞，铺糟啜醨无不可……⑤

诗歌生动地叙述了康海拜谒刘瑾的过程，起因、经过、结果具备，其间语言描写，动作描写生动到位，把刘瑾殷勤的嘴脸刻画得栩栩如生，叙事成功，让读者如临其境。《安亭女》中“关”“牵”“折”“举”“击”“踣”一系列动作描写程度从轻到重，环环相扣，推动事件发展。尤侗在叙述中寄寓自己情感，见其好恶，平实生动，也不乏深度。

---

① （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第816页。

② （明）王世贞：《读书后》卷四，文渊阁《四库全书》第1285册，上海古籍出版社，2003，第54页。

③ （清）冯班：《钝吟杂录》，《清诗话》本，上海古籍出版社，1999，第39页。

④ （明）李东阳著、周寅宾点校《李东阳集》卷一，岳麓书社，1984，第21页。

⑤ （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第840页。

（三）诙谐的风格

尤侗《拟明史乐府》后附施润章评语曰："以七言歌行作新乐府，始自唐人，香山讽喻，亦稍易矣。茶陵矫矫，犹多近古。悔庵矜厉于香山，恢博于茶陵。其全史之鼓吹乎？当其意言独绝，涕笑无端，直欲奄有前贤，横视一代。"① 这段话对李东阳和尤侗的作品风格作比较，认为"茶陵矫矫""悔庵矜厉于香山，恢博于茶陵"，即李东阳风格近于雄健，尤侗则更加诙谐。如其所言，尤侗《老客妇》《胖和尚》《河套冤》等诗中都有诙谐之语，如《老客妇》：

> 老客妇，不再嫁。老秀才，台懒下。针线让他家，征书求报罢。安车诣阙谢朝班，一代春秋笔削间。白衣宣至白衣还，鹿冠鹤氅蹑高屐。三弄梅花吹铁笛，仙去还寻九华伯。却笑老臣有危素，和州空守余阙墓。②

此诗讲述杨维桢拒绝出仕明朝，诗中的"老客妇"和"老秀才"皆指杨维桢。洪武二年（1369），朱元璋诏诸儒赴京修礼乐书，派遣翰林詹同奉币以征，此时杨维桢已经72岁，所以他称自己为"老客妇""老秀才"，并以老妇不能再嫁和老秀才懒下读书台为由拒绝朝廷的征用。"老客妇""老秀才"以幽默的语言描绘出杨维桢"白衣宣至白衣还"的品质，于诙谐中让人物形象鲜明可感。再如《河套冤》：

> 严夏两家鸡相斗，曾铣仇鸾袒左右。严鸡方胜夏鸡孤，诜欲劾鸾何为乎？套未复，身先死。朝玺书，暮西市。将军横尸何足言？宰相骈首宁无冤？君莫哭，君不见，朱仙镇上风波狱。③

此诗写严嵩和夏言的斗争，夏言因收复河套之事被斩。诗中将严夏两家的争斗比作"鸡相斗"，自注载：

① （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第863页。
② （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第818页。
③ （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第847页。

嵩当国时，江西士绅贺生辰，嵩长身耸立，诸公俯躬趋谒，高拱旁睨而笑，嵩问之，曰："偶思昌黎斗鸡诗'大鸡昂然来，小鸡竦而待'。是以失笑耳。"[①]

作者以丑语刻画人物形象，生动再现了严夏两家争斗和江西士绅对严嵩阿谀奉承的画面，既诙谐又讽刺。

综上所述，通过对比尤侗的《拟明史乐府》和李东阳的《拟古乐府》，可得出以下结论。

第一，尤侗《拟明史乐府》在命题、句式、内容等方面对李东阳《拟古乐府》确有明显的继承痕迹。形式上多采用三字标题，运用三三七、叠用三言以及"君不见"句式。内容上都有对昏君佞臣的批判，对忠臣义士和守礼忠烈女性的赞扬，对古人际遇的哀叹等。

第二，尤侗在继承李诗的同时，也有创新。如增加自注、句式更为灵活、内容扩展；对比的创新、成功的叙事、诙谐的风格，也使其创作呈现出不同于李诗的特色，其作品更加完整地记述明代重大和隐晦的史实，突出了诗歌的历史记录和文学价值。

① （清）尤侗著、杨旭辉点校《尤侗集》，上海古籍出版社，2015，第847页。

万斯同新乐府诗中的边疆书写*

张　煜

（北京，首都师范大学中国诗歌研究中心，100089）

摘　要：明遗民万斯同作有《咏史新乐府》68首，以新乐府既纪述历史，又歌咏历史。其中11首边疆题材的新乐府涉及一系列明朝外交史上的重大历史事件，“纪述”可与《明史》参读，“歌咏”堪比元白讽喻，与元白新乐府从思想到诗歌题材一脉相承，同时也反映出作者真实复杂的心态，在中国古代知识分子中极具代表性。

关键词：万斯同　边疆　新乐府　元白　儒家思想

作者简介：张煜，女，1970年生，北京人，文学博士。现为首都师范大学中国诗歌研究中心副教授，主要研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学及中国古代诗歌史。

万斯同（1638~1702），字季野，号石园，浙江鄞州人，明遗民，著名史学家。以布衣参与编修《明史》，不署衔，不受俸。《明史稿》五百卷皆其手定。他创作的《咏史新乐府》组诗68首，以新乐府形式书写历史，这些新乐府既纪述历史，又歌咏历史；“纪述”可与《明史》参读，“歌咏”堪比元白讽喻，然而迄今学界鲜有述及。尤其是其中11首书写边疆历史事件的新乐府诗，具体为：《下西洋》《献蛮王》《定安南》《献金人》《下麓川》《援属国》《复松山》《平播州》《倭无敌》《欧罗巴》《修功匠》。这些新乐府诗歌描述了一系列明朝外交史上的重大历史事件，涉及锡兰（今斯里兰卡）、安南（今越南）、高句丽（今朝鲜）、麓川（今缅

* 国家社科基金重大项目“《乐府诗集》整理与补编”（项目编号为13&ZD110）阶段性成果。

甸）、吕宋（今菲律宾）等诸多国家，是唐后新乐府中一组特色独具的作品。这些乐府诗史诗互证，揭示并补足了某些正史失载的历史真相，更展现了知识分子的良知。

一

万斯同作为明朝遗民，作新乐府诗的首要目的是记述历史，保存明史真相，因而其中保留了明朝在边疆事务上的一系列大事件的记载，如记载郑和下西洋这一航海史上重大历史事件的《下西洋》，诗云：

> 永乐初，命太监郑和等率舟师二万七千人，由长江出海，直抵西洋。或言建文君出亡西域，故使和踪迹之，俗谓之三宝太监下西洋。
>
> 西洋万里人踪绝，洪涛淼淼谁能越。扬舲不惮鼋鼍居，凌波直簸蛟龙窟。蛮邦纷如埃，语言屡译犹致猜。忽惊汉室浮槎至，疑是天兵乘雾来。我皇声教已遐普，天威更欲扬远土。殊方从此识中华，异宝因之输内府。昔闻汉帝开西域，亦越唐皇启北庭。黩武久蒙青史诮，洪涛何事更长征。人言让帝遁西极，此举意在穷其迹。被褐于辞黄屋尊，泛舟宁作沧波客。何妨尺地使容身，应念高皇共本根。徒使狂涛填猛士，几曾穷岛遇王孙。宿制馀十载，让帝行踪竟安在。遗事人传三宝名，穷兵突发千秋慨。①

从诗中“我皇声教已遐普，天威更欲扬远土。殊方从此识中华，异宝因之输内府”可知，这支规模首屈一指的舰队让明朝声威远播。万斯同诗云“昔闻汉帝开西域，亦越唐皇启北庭”，认为郑和下西洋较汉唐开通西域的历史功绩更为辉煌。虽为国家强盛、声威远播而感到自豪，但万斯同一再表明目标不是征服沿途国家，而是宣传大明声威，即便向明朝遣使进贡，朝廷赏赐远多于进贡，这些描述均与《明史·郑和列传》记载的史实相吻合：

> 郑和，云南人，世所谓三保太监者也。……成祖疑惠帝亡，欲踪

① 《万季野新乐府序》，清同治己巳七月刻本，下同。

迹之，且欲耀兵异域，示中国富强。永乐三年六月，命和及其侪王景弘等通使西洋。将士卒二万七千八百余人，多赍金币。造大舶，修四十四丈、广十八丈者六十二。自苏州刘家河泛海至福建，复自福建五虎门扬帆，首达占城，以次遍历诸番国，宣天子诏，因给赐其君长，不服则以武慑之。五年九月，和等还，诸国使者随和朝见。[1]

然而诗歌主旨更侧重于表明郑和此番下西洋的另一个目的——寻找建文帝。"人言让帝遁西极，此举意在穷其迹"。揭示靖难之役后下落不明的建文帝尚在人世的真相，但是天子对同宗穷追不舍的做法，在万斯同看来有损仁义，因此诗刺云："何妨尺地使容身，应念高皇共本根。"船队远征也劳民伤财，"黩武久蒙青史诮，洪涛何事更长征。……穷兵窦发千秋慨"，万斯同借诗歌批评天子穷兵黩武，直接尖锐，毫不遮掩。作为明遗民，他这样痛心发声疾呼，一方面是爱之深刻的表现，另一方面是源于古代儒家反对开疆拓土的观念。在中国古代诗人笔下，皇帝开边一直备受指责。唐玄宗主张开边，杜甫《兵车行》严厉批评道："边庭流血成海水，武皇开边意未已。"其《前出塞九首》其一诗亦云："君已富土境，开边一何多。"万斯同在边疆事务上的态度也深受这种观念的影响。而这些反对的意见《明史》不见记载。又如在《下麓川》一诗中，他痛陈反复出师远征麓川（缅甸），导致海内虚耗，致使明朝发生土木之祸。《下麓川》诗曰：

正统中，麓川蛮酋思任发叛，命尚书王骥率师征之。思酋遁去，凯旋，复叛，如此者三。驯至中国虚耗，致有土木之变。

麓川小丑思披猖，盗弄戈兵频跳梁。边臣自可鞭棰制，何烦虎旅出帝疆。司马军书飞寓县，征兵百万选堪战。长征深入渡金沙，兵未交绥蛮已窜。捉生斩馘几何人，捷书快马达九阍。天子开颜君臣贺，论功上拟开国勋。定西晋爵靖远封，赏延亦世何优崇。天兵凯旋才释甲，边人又报蛮内讧。王师不厌再三出，往日元戎仍受钺。思家父子多狡谋，兵刃何曾沾缕血。庙堂设策称神妙，岂知海内从此耗。驯至皇舆陷土木，四方反者遍海峤。当年主议果为谁，阃内中涓实主之。

[1] （清）张廷玉等撰《明史》第三〇四卷，中华书局，1974，第7766~7767页。

兵戎大政由宦竖，盈廷卿相将何为？

万斯同不主张凭借武力安边外交，对连年征战带来的危害早有清醒的认识，他代表了当时部分正直知识分子的立场，他借新乐府诗歌表达心声，极具进步意义。虽然他不主张开疆拓土，反对劳师远征，但当国威受到冒犯，万斯同明确主张进行坚决反击。如写到郑和下西洋途中与锡兰国国王的一次外交冲突，《献蛮王》诗云：

郑和既至西洋，诸国皆柔服，惟锡兰山国王亚烈苦柰儿不顺命。和发兵擒之，献于京师。

锡兰国，知何处。浩浩狂涛万里程，恶风恶浪谁能溯。天兵忽自云中来，旌旗戈甲如电雷。呼声震地波涛吼，杀气霾空山岳摧。缚取名王献中国，威行詟殊俗。蛮邦君长争来王，荒服由兹奉正朔。忆昔西京传介子，手馘楼兰如拉豕。亦有东都班仲升，鄯善一枭西域宁。下至唐世王元策，天竺擒王勇莫敌。声名照耀编简中，千古英豪皆啧啧。此皆大陆奋甲兵，西域虽遥易纵横。岂若扬舲浮大壑，直探沧海制长鲸。劳师荒岛虽黩武，中华气已凌今古。不见至今穷海上，犹慑天威戴明祖。

这首诗本事在《明史·郑和列传》中亦有详细记载：

六年九月，再往锡兰山。国王亚烈苦柰儿诱和至国中，索金币，发兵劫和舟。和觇贼大众既出，国内虚，率所统二千余人，出不意攻破其城，生擒亚烈苦柰儿及其妻子官属。劫和舟者闻之，还自救，官军复大破之。九年六月献俘于朝。帝赦不诛，释归国。是时，交阯已破灭，郡县其地，诸邦益震詟，来者日多。[①]

郑和下西洋宣传国威，一方面靠舰队，一方面靠金币。但锡兰国王贪心不足，妄图以武力劫持，索要金币，郑和智勇过人，反将其国王俘获还朝，不辱使命，震慑诸邦。万斯同到此也不由得态度转变，诗末赞曰“劳师荒岛虽黩武，中华气已凌今古”，甚至诗中将郑和与汉唐著名的安边功

① （清）张廷玉等撰《明史》第三〇四卷，中华书局，1974，第7767页。

臣傅介子、班超、王元策相提并论，“声名照耀编简中”，当名垂青史，予以充分肯定。此诗与《明史》记载一致，史诗可互相参看。

如果朝廷在外交上消极被动，万斯同则毫不避讳地直接问责，如《哀闽商》写道：

有吕宋国，地产金银，闽商人多贸易其国。万历中，内官高采至闽，榷税贪　虐特甚。有奸徒张嶷言：“吕宋国有金银矿，可开采。”将听之。其国长知而大惧，恐我潜师入其境，遂杀闽商之在其国者，凡二万五千人，其事闻于朝，竟不能问也。

嗟尔商兮，胡为巨海泛轻舠，往来绝域兮无乃劳。狂涛拍天兮，长风怒号。蛟龙可畏兮，更有鼋鼍伺人膏。昼不见山崖兮，夜惟星月与天高。拚一身以贸利兮，身被万死夫安逃。蹈不测兮谁见招，水不爱人兮毋自骄。身为鱼兮，闺中少妇犹陶陶。所丧邱山兮，所得五一毫。[1]

万历年间（1573～1620），朝廷派宦官到闽地征收高额关税，又轻信人言，想到吕宋国开采金银，致使吕宋国王杀了两万五千闽商，这是一个巨大惨案，但朝廷没有追究宦官，也没有讨伐吕宋国王。对这种有罪不诛的做法，万斯同提出了严厉批评。

二

既要协调好与睦邻疆界关系，保证大明国威不容侵犯，又反对劳师远征，万斯同在新乐府诗中鲜明地提出最佳途径是智取，所谓伐谋强于伐兵与攻城，如《献金人》记载明朝与交趾（安南，今越南）多年以来征战不断，明天子最后采取休兵竟平息了交趾叛乱，其诗云：

永乐中，王师既平交趾，因郡县其地。已而蛮酋复叛，王师屡败。宣德初，遂撤兵还国，封其酋长黎利为安南王。利乃铸金人以献，明代己入朝也。

金人何来来交趾，背铸蛮王名及氏。稽首天恩谢不诛，铸金藉首

① 《万季野新乐府序》，清同治己巳七月刻本。

献天子。我闻往日盖苏文，曾铸金人献唐君。千载之下事相似，正可相提与并论。唐师征辽辽未服，三渡辽河徒辱国。明师征交交即平，既平复叛乃休兵。与其穷兵好黩武，岂若释兵各还伍。古与今兮两全人，何必非今独是古。

永乐年间（1403~1424）交趾发生叛乱，朝廷平叛，设置郡县，其地已纳入明朝版图。但是蛮酋不久复叛，在朝廷屡屡征讨不力的情况下，转而“封其酋长黎利为安南王……既平复叛乃休兵”，废行省改藩国，承认其藩属国地位，承认后黎朝对越南的统治，藩属国的意义是“为国藩篱”。认为藩属国的形式存在更符合明朝的利益。黎利也铸金人以献明天子，天下遂平。万斯同乐府诗末大赞云“与其穷兵好黩武，岂若释兵各还伍”，这与其儒家思想根深蒂固的反对开疆拓土，武力征讨是分不开的。又《定安南》诗云：

嘉靖中，安南莫登庸篡位，朝贡久绝。廷议与师讨之，乃起尚书毛伯温，于制中俾比之专征。师未临境，登庸婴泥首辕门，乞命，毛公承制许之。事闻帝，命削其王号，降授安南统制，使朝贡复通。

安南小酋思跳梁，倔强自大拟夜郎。南金廿载不入贡，阻兵直欲逆颜行。天子赫怒怒烈烈，大师夺情起授钺。诏书远征十万师，长驱电扫犁其穴。蛮邦蠢尔本游魂，弄兵何敢逆至尊。师未临疆先自缚，泥首衔璧来军门。飞书万里请帝赉，帝曰休哉赦汝罪。授以统制削王封，至今贡琛来海外。猗嗟我公功非常，兵不血刃靖一方。文臣用武武莫当，文能柔远武摧强。中华兵气久不扬，小丑往往肆披猖。设策未有如公良，一麾遂尔服蛮王。

嘉靖年间，安南莫登庸篡位，明宣宗明察暗访之后，决意派兵部尚书毛伯温领兵武力征讨，《明史》记载毛伯温为人“气宇沉毅，临事决机，不动声色”①，他思虑周全，察纳雅言，听取了名将翁万达的建议：“揖让而告成功，上策也；慑之以不敢不从，中策也；芟夷绝灭，终为下策。”②

① （清）张廷玉等撰《明史》第一九八卷，中华书局，1974，第5242页。
② （清）张廷玉等撰《明史》第一九八卷，中华书局，1974，第5245页。

采取武力威慑并传檄谕意，使“登庸大惧，遣使诣万达乞降，词甚哀”[①]。毛伯温飞章上奏明世宗，发布诏书改名安南国为安南都统使司，安南平定。《明史》评曰：“伯温受命岁余，不发一矢，而安南定。”[②] 万斯同对毛伯温智收安南大为激赏，为诗赞云：“猗嗟我公功非常”，“兵不血刃靖一方”。明确总结并提出：“文臣用武武莫当，文能柔远武摧强。”可以看出，万斯同心目中安定边疆的上策，当如此。可知用人得当，是关键，往往凭借智慧能够成功，事半功倍，然而也需审时度势，否则会适得其反。如《援属国》诗记载援助高句丽，大司马石星献策退师，却致使明廷徒取其侮，诗云：

> 万历时，倭奴破朝鲜，我师援之，颇有斩获。已而大司马石星主封王入贡之说，倭佯许之。封事竟不成，会其酋关白死，兵乃得解。
>
> 倭奴蚕食高句丽，天子赫然奋义旗。始入平壤多斩馘，既乃封王约退师。封事何成徒辱国，战既无功款亦失。庙庭献策何纷然，司马筹边真太拙。宿师海外逾八年，百万徒耗司农钱。倭不畏威鲜亦怨，中原战士何时还。凶渠自殂得奏凯，不尔兵连祸安解。岂惟属国苦军储，海内虚耗谁当罪。一时将相赖天功，宣捷还将告祖宗。中华天子正多福，诛渠竟不烦元戎。

此诗写公元1597年明廷援助高句丽抗倭一场正义之战。高句丽作为明朝属国受到倭国侵略，朝廷出兵相救并击退了倭兵，但并未取得彻底胜利。大司马建议照搬平定交趾之计，给倭人一个封号，谁知倭人表面答应，但还是相持八载，幸赖倭帅病死，方才罢兵，如诗中所谓：“封事何成徒辱国，战既无功款亦失”，可知自古没有万能之计，当据具体情况采取相应的策略，万斯同也不禁喟叹“司马筹边真太拙”。

三

除上述军事外交之外，万斯同新乐府中也记录了当时文化科技外交状

---

① （清）张廷玉等撰《明史》第一九八卷，中华书局，1974，第5241页。

② （清）张廷玉等撰《明史》第一九八卷，中华书局，1974，第5241页。

况，并表达了自己的看法。

时至明朝，欧洲科技取得了长足发展，利玛窦等传教士已经来中国传教。万斯同充分肯定了欧洲人的科技进步，但也鲜明地反对欧洲人将天主教传入中国。如《欧罗巴》诗云：

> 欧罗巴者，大西洋中之国也。去中华十万里。万历时，其国人利玛窦辈始泛海而来，善天文历数，诸技艺皆巧绝，所说天主教怪妄特甚。其徒相继而至，几延蔓于中国，中国亦多惑其教者。
>
> 欧罗巴，何自来？遥遥泛海十万里，驱光逐景无津涯。弹丸穷岛居西极，古来原不通中国。博望乘槎初未经，章亥步地何曾识？欻然慕义来中华，历学精微诚可嘉。惊人奇巧技尤绝，鲁输马均何足夸。天王设教何怪妄，着书直欲欺愚昧。流入中华未百年，骎骎势几遍海内。君不见释教初兴微若荄，驯至滔天不可排。萌芽今日已渐长，他日安知非祸胎。兴王为治当防渐，中土那容此辈玷。诗书文物我自优，何烦邪说补其欠。会须驱斥使崩奔，一清诸夏庙邪氛。火其书兮毁其室，永绝千秋祸乱根。

这首诗对万历年间从欧罗巴泛海而来的利玛窦带来的科技文化做出了两方面的评价。首先对欧罗巴传入中国的科技水平给予了充分肯定，序云“天文历数，诸技艺皆巧绝”，诗再叹服云“历学精微诚可嘉。惊人奇巧技尤绝，鲁输马均何足夸”。但是更敏锐地看到了不到百年的时间，其宣传的天主教已几遍海内，“怪妄特甚”，因此主张及时禁止。万斯同这种排斥天主教的思想与中唐时期韩愈排斥佛老思想极其相似。韩愈提倡儒家之道，排斥佛老，认为佛老之道不合圣人所教之道，应该坚决黜去。具体做法是“不塞不流，不止不行。人其人，火其书，庐其居，明先王之道以道之”[①]。万斯同此诗末云“火其书兮毁其室”，其实与韩愈的“火其书，庐其居”是一致的。关于天主教，在《明史》中亦有其他朝臣相应建议的记载：“礼科给事中余懋孳亦言：‘自利玛窦东来，而中国复有天主之教。……煽惑群众不下万人，朔望朝拜动以千计。……今公然夜聚晓散，一如白莲、

① 马其昶校注、马茂元整理《韩昌黎文集校注》，第一卷，上海古籍出版社，1987，第19页。

无为诸教。且往来壕镜，与澳中诸番通谋，而所司不为遣斥，国家禁令安在？’帝纳其言。”① 看来，知识分子对待从外域传来的宗教文化断然不能接受，自古以来基本一致。能看到迷信的危害是进步，然而也应认识到，中国科技或不如人，但文化远优于他人。中国具有几千年的文明，形成了独特的生活传统，尤其在人生艺术层面，国人高度自信，很难接受其他文化，这也是应该适时反思的。

四

万斯同对边疆新乐府题材的书写，是受唐代元白同类题材新乐府的启发而作。

首先，在整体创作上，万斯同作 68 首新乐府组诗表明是效法白居易，他在《新乐府》诗序中云：

> 昔之拟乐府者，率用汉魏古题，独唐白少傅取本朝事为题，而名之曰新乐府。盖新题体□，非汉魏遗制也。余读而爱之，因采明室轶事为题，而系之以诗。非有音节可被之管弦也。不过五七言长短句，今而直名为乐府，则与汉魏遗制不类，欲不名为乐府，又非余效法白傅之意，故循袭其旧，亦名之曰新乐府云。

从序文可知，白居易“取本朝事为题”作新乐府，万斯同“读而爱之”，“因采明室轶事为题”；他亦自再三强调是“效法白傅之意”，其受白居易新乐府的启发，效法白居易作唐朝新乐府而作明朝新乐府的意图很明确。

其次，边疆题材的新乐府占其整体创作约六分之一，这也与元白（元稹、白居易）新乐府中有边疆新乐府《蛮子朝》《骠国乐》《城盐州》《缚戎人》《新丰折臂翁》《驯犀》等诗极其相似。元白主要是针对唐德宗年间朝廷一系列边疆政策而发，新乐府表现出反对朝廷好大喜功，致使边将不惜耗费国力，牺牲百姓生命以谋求私利，这些思想观念直接影响到了万斯同对边疆事务的书写。

---

① （清）张廷玉等撰《明史》第三〇四卷，中华书局，1974，第 776 页。

在反对朝廷好大喜功，热衷于事务上，万斯同与元白就表现出高度一致性。例如元白《蛮子朝》都写到了德宗年间南诏国来朝，剑南节度使韦皋大费周章，朝廷消耗了大量人力物力，并没有得到多少实际利益。元诗写道："益州大将韦令公，顷实遭时定汧陇。自居剧镇无他绩，幸得蛮来固恩宠。为蛮开道引蛮朝，迎蛮送蛮常继踵。天子临轩四方贺，朝廷无事唯端拱。"白诗小序写道："刺将骄而相备位也。"德宗年间，骠国献乐，朝廷上下兴高采烈。元白认为是为满足朝廷的虚荣而牺牲了国家实际利益，元白都作有《骠国乐》。元诗有句云："共矜异俗同声教，不念齐民方荐瘥。"白诗云："感人在近不在远，太平由实非由声。……贞元之民苟无病，骠乐不来君亦圣。骠乐骠乐徒喧喧，不如闻此刍荛言。"白居易还作有《驯犀》一诗，写远海国家献来犀牛，朝廷上下兴高采烈，谁知到了冬天，犀牛却被冻死。骠国乐和犀牛，都是无益于国家的多余之物，朝廷重物轻人，很不妥当。万斯同受其影响，在歌咏涉边涉外题材时处处考虑国家承受能力和百姓付出。如《下西洋》写道："徒使狂涛填猛士，几曾穷岛遇王孙。"《援属国》写道："宿师逾八年，百万徒耗司农钱。……岂惟属国苦军储，海内虚耗谁当罪"，等等，随处可见。

对于边将以开边为名，不惜牺牲百姓生命求得个人荣宠，白居易也给予了严厉批判。《新丰折臂翁》写一个老翁在天宝年间为了躲避出征云南，自折手臂，得以存活的故事，直刺边将为了获得战功，不惜牺牲士兵生命的弊端。小序明确写道："戒边功也。"诗末尾云："君不闻开元宰相宋开府，不赏边功防黩武。又不闻天宝宰相杨国忠，欲求恩幸立边功。边功未立生人怨，请问新丰折臂翁。"元白《缚戎人》都写到了边将为了立功随意抓了一些胡人向朝廷请功，其中竟然有没于吐蕃的汉人。万斯同作《修功匠》一诗，与元白精神一脉相承，揭示边将为了向朝廷请功，不惜杀害无辜妇女的恶劣行径，诗云：

司马熊明遇，曰："刘将军綎为余言，征蛮功更罔甚，彼方人能改妇人尸，作男形，名修功匠。"

修功匠，始何人，易蛮首，换蛮身。博取富贵荣家门，谁辨首功伪与真。君不见，西南守边诸将士，朝蒙晋官夕荫子，功名大率皆由此。修功匠，为谁修？武人欢喜死人愁，多少冤魂是尔仇。凄风凄雨阴寒夜，野鬼无知还觅头。修功匠，尔何功？腰金拖玉他人事，朱紫

何曾被尔躬。徒使无辜血沾土，哭声哀苦通苍穹。行间积习谁能破，蛮儿哕笑朝廷贺。论功上及省达臣，何怪边人为奇货。

朝廷奖励军功要看杀死多少敌方士兵，于是有些边将利用当地土著人一项技术，把妇女尸体改成男子形状，以此向朝廷报功请赏，不仅欺骗了朝廷，也使手无寸铁的妇女惨遭杀害。由上可见，元白新乐府中一系列作品对万斯同作品产生了直接影响，或者说万斯同主动借鉴了元白边疆新乐府而创作了边疆题材的新乐府诗。

从元白新乐府到万斯同新乐府，对边疆事务的书写具有连贯性，价值判断也有一致性，反映了他们对儒家理想价值的坚守。这种从人性出发对现实所作的批判，意义非常。

沈德潜拟乐府诗论略*

陆　平

（重庆，重庆师范大学文学院，400047）

摘　要：沈德潜于乐府一体在理论批评和创作实践上颇下功夫。《沈归愚诗文全集》收其拟古乐府诗二百余首，或描写亲情乡情，或营造战争场景，或抒发其屡试不遇的心情，或代言女子心声；有的作品温婉质朴，极具民歌风味；有的声雄调畅，极富艺术魅力。从整体风格上看基本达到了沈氏“宁朴毋巧，宁疏毋炼”的诗论主张，但距离他所向往的“繁音促节，其来于于，其去徐徐，往往于回翔屈折处感人”的乐府诗境界尚有一定距离。

关键词：沈德潜　拟古乐府诗　诗论　创作

作者简介：陆平，女，1971年生，现为重庆师范大学文学院副教授，主要研究方向为唐宋文学及清代诗学。

沈德潜对于乐府诗有着独到的见解。他认为：“乐府中不宜杂古诗体，恐散朴也；作古诗正须得乐府意。古诗中不宜杂律诗体，恐凝滞也；作律诗正须得古风格。与写篆、八分不得入楷法，写楷书宜入篆、八分法同意。”[①] 沈氏以各体书法比拟各体诗歌间的关系，所论颇有独到之处。可以看出，在学习杜甫的过程中，他建立了强烈的分体意识。在艺术上，刘勰

* 本文为国家社会科学基金项目（项目编号为16BZW091）、教育部人文社会科学研究西部和边疆地区规划基金项目（编号13XJA751005）、重庆市教委人文社会科学研究项目（编号13SKE10）阶段性成果。

① （清）沈德潜：《说诗晬语》卷下四〇，霍松林校注，郭绍虞主编《原诗　一瓢诗话　说诗晬语》合刊本，人民文学出版社，1979。

认为，“乐府者，声依永，律和声也”。[①] 沈德潜在此基础上对乐府提出了极高的要求，他认为：

> 乐府之妙，全在繁音促节，其来于于，其去徐徐，往往于回翔屈折处感人，是即“依永”“和声”之遗意也。齐梁以来，多以对偶行之，而又限以八句，岂复有咏歌嗟叹之意耶？[②]

古人有模拟一种体式、风格或方式进行创作的传统，拟古乐府即是如此。它既是一种学习方式，又是一种创作方式，而且从诗题到内容都以模拟肖似为工。换句话说，在拟古乐府诗的创作中，模拟古人声口是普遍的、通常的方式。沈德潜对于拟古乐府的理论指导思想亦有清晰描述，其《说诗晬语》曰：“诗不学古，谓之野体。然泥古而不能通变，犹学书者但讲临摹，分寸不失，而己之神理不存也。作者积久用力，不求助长，充养既久，变化自生，可以换却凡骨矣。”[③] 他认为，学诗可以通过模拟达到神化而工，但不能一味追求面目规模肖似古人，更重要的是要得到内在精神。类似的提法前有古人后有来者，如宋人朱熹说：“古人作文作诗，多是模仿前人而作之。盖学之既久，自然纯熟。”[④]

拟古乐府从发展脉络来看，包括两种趋势，一种是“真正意义上的模拟”，如《唐子西文录》云：“古乐府命题皆有主意，后之人用乐府为题者，直当代其人而措词，如《公无渡河》，须作妻止其夫之词。”[⑤] 这一类创作表现出保守的创作倾向。另一类的“拟”，实际上是对古乐府有所突破，并对乐府旧题的意义限定作了开掘。曹魏文人率先打破拟乐府题与义合的套式，旧题写时事或自创新题，所谓“因意命篇，无所依傍”，表现出革新的创作倾向。[⑥] 沈德潜的拟乐府诗二者均有，既有敷衍古题古意之作，也有创新之作。

《沈归愚诗文全集》中各体诗作均有，可谓体式完备。其中，有拟古

---

① （南朝梁）刘勰：《文心雕龙·乐府》，范文澜注，人民文学出版社，1958。

② （清）沈德潜：《说诗晬语》卷上四五。

③ （清）沈德潜：《说诗晬语》卷上一一。

④ 黎靖德编《朱子语类》卷一三九，中华书局，1986，第3299页。

⑤ （宋）强行父辑《唐子西文录》，《四库全书》集部。

⑥ 参见缪钺《曹植与五言诗体》，《冰茧庵丛稿》，上海古籍出版社，1985。

乐府诗二百余首，比重较大，且多数篇目具有一定的特色。这些拟古乐府诗多作于早年，主要收在沈氏《竹啸轩诗钞》和《归愚诗钞》卷一、卷二中。如此卷开篇即为拟古乐府诗《梁父吟》《短歌行》《陇头流水》《战城南》《塘上行》《行路难》《孟门行》《塞下曲》《久别离》等。

沈德潜用乐府旧题描写生离死别的亲情、描绘山美水美人更美的乡情，其拟古乐府诗温婉质朴，表现出鲜明的民歌特色。如其十四岁时所作《慈乌叹》，诗云：

> 慈乌复慈乌，慈乌抚雏声呜呜。朝为雏呼，暮为雏呼。一巢育三雏，慈乌弃雏先自殂。一雏虽长惸（茕）然孤，未能反哺声泪枯！（《竹啸轩诗钞》卷一）

此时，沈德潜母亲和祖母相继辞世，其“父仍赴蒋氏宅，晨出夜归”，“予与幼妹二人衣食不周，伶仃万状。家业依然不振”，甚至到了“困苦，不暇读书”[①] 的悲惨境地。在极度困顿和哀伤中，沈德潜模仿唐代大诗人白居易“慈乌失其母”一诗写下了处女作《慈乌叹》，诗人以雏鸟自比，因自己“未能反哺”而“声泪枯”，抒发了对母亲褚氏和祖母蒋氏接连病逝之悲痛与怀念。

后来沈德潜以家乡荷花荡为背景创作的《采莲曲》《菱湖曲》《采菱曲》等极具民歌风味的拟古乐府诗，形神兼备。请看下面二首：

> 东家采红莲，西家采紫菱。莲花比侬艳，菱丝系侬情。移船出浦迟，纤手弄涟漪。心心期邂逅，贪看鸳鸯飞。水清菱花香，水浊菱角鲜。采清不采浊，斯意侬自怜。湖藕同心生，芙蕖守红死。异蒂连紫茎，缠绵亦如此。女伴笑相逢，隔岸两招手。相约并船行，相怜暂相偶。采得折腰红，归家持赠郎。清歌终一曲，明月满回塘。（《归愚诗钞》卷一《采菱曲》）
>
> 闲上采莲船，学唱采莲曲。桂楫轻摇荡，鸳鸯映花宿。横塘香水流，流绕白苹洲。搴折并头花，女伴皆回眸。沙头日晚棹船归，采得芙蓉欲遗谁？荡子天涯尚漂泊，风前孤负最长丝。（《归愚诗钞》卷一

① （清）沈德潜：《沈德潜自订年谱》康熙二十六年（1687），乾隆十六年（1751）刻本。

《采莲曲》）

这些少年时代的诗作，多清新可咏。诗人以清雅灵动之笔对家乡长洲的山水人情之美作倾心描摹："横塘香水流，流绕白苹洲"，"水清菱花香，水浊菱角鲜"，"清歌终一曲，明月满回塘"，虽然尚不脱模仿痕迹，但颇得民歌质朴真纯之神韵。

沈德潜用汉魏乐府古题所写的拟古乐府具有飞动的想象力，声雄调畅，大开大阖。沈氏用汉魏乐府古题所作拟古乐府诗数量颇多，如《苦寒行》《远别离》《饮马长城窟行》等。其中，沈氏当时最得意的作品是《战城南》，诗云：

> 战城南，苦寒月。刀声过处红雨飞，一片黄沙白骨堆。战罢飞狐西，又战金河东。今日壮士死，他日将军功。军中夜宴挝鼍鼓，锦帐妖姬对歌舞。残兵僵卧风雪中，兵马相随鬼妄语。鬼妄语，鬼马号，雄鸡剪梦天不高。羽书晓过阴山麓，十万骷髅作人哭！（《归愚诗钞》卷一）

沈德潜既没有到过西北边塞，也没有从军经历，此诗完全凭其飞动的艺术想象力，营造出一幅金戈铁马、刀飞血洒的战争场景，激荡人心。诗中不仅描摹边地之荒凉苦寒、壮士之勇武悲凉，并且以"今日壮士死"与"他日将军功"形成强烈对照，将"刀声过处红云飞"的壮士形象置于"他日"将军之战功赫赫、歌舞升平的背景之下，格外动人心弦。此诗出语奇特新警，音节铿锵有力，形象生动逼真，堪称其少年时的拟古乐府佳作。

沈德潜的拟古乐府诗还常常用来抒发自己屡试不遇的寥落心情。康熙四十四年（1705）秋，沈德潜第四次省试落第时，他写下《行路难》一诗抒发自己屡试不遇的寥落心情：

> 客歌长歌声亦长，客歌短歌声亦短。成名须当少年时，无令秋霜镜中满。昔为明堂诗，亦拟《长杨赋》。赋剪秋空云，诗浥金茎露。巧手织成锦绣段，三年空挂珊瑚树。出门偶逢乡里儿，金多位高志气舒。归家便欲焚笔砚，还闻武帝慕相如。词赋烂漫复何益？致君更有

万言书。姓名不教狗监识，白首下帷空踌躇。(《竹啸轩诗钞》卷二)

四次科考不中令沈德潜颇为沮丧，他甚至抱怨说自己纵有扬雄之才也无济于事。末两句说司马相如因狗监杨得意的介绍，方为汉武帝所重用，否则就是到老恐怕也难以出头。可见，多年以来八股应考的漫长经历，在沈德潜心中积攒了难以言说的苦闷。

沈德潜的拟古乐府诗还具有荡气回肠的情感表达力度。试举其晚期的拟古乐府诗《长别离》为例，诗云：

远别离，路修阻。长别离，成千古。而况远别复长别，两恨萦回寸心苦。草枯有时而荣，日晦有时而晨。嗟我一心人，飘散随烟云。旧与同岁寒，不与同春温。一弹《别鹤操》，再弹《离鸾曲》。一弹再弹不成声，夜长谁闭鳏鱼目。远别离，长别离。南云回望无已訾。缅之子兮缥缈，矢泉壤兮为期，他生愿化无情识，顽顿形骸同木石。(《归愚诗钞》卷一)

《长别离》是中国古代诗人常用的一个乐府旧题，是用于自我抒情与自我欣赏的乐歌。沈氏此诗虽用乐府旧题代言女子心声，却能以新鲜的视角切入诗题，赋予诗作千回百转的忧伤情调。诗作开篇便摄人心神，首先以时间和空间的阻隔为线，将别离设置为距离之“远”和时间之“长”，甚至夸张为远至“修阻”、长到“千古”的地步，因而令人倍觉“寸心”“萦回”之苦。然后诗人用“草”和“日”作比喻，以“草”枯尚有荣期，“日”晦还有晨时，自己却在离人一去不归后无依无靠地“飘散随烟云”。九至十七句写女子与心上人别离后的无助生活，思念成了生活的主题。其中“一弹《别鹤操》，再弹《离鸾曲》”，运用叠句加强人物情感的抒写，有曲折回环、荡气回肠之妙。接下来，诗人再次呼号“远别离，长别离”，让人倍感心酸；结句“他生愿化无情识，顽顿形骸同木石”，以发下相反的誓言收束，将女子肝肠寸断的怀人之情舒张到极致！

总体而言，沈德潜从少年时的《战城南》、《久别离》等拟古乐府诗作，到成年后所作的拟古乐府组诗，如《拟古诗十五章》，写前代文人之史事，抒发对他们的倾慕、感怀；再到晚期的《长别离》、《饮马长城

窟行》，沈德潜在拟古乐府诗的创作上作出了不懈努力，取得了长足的进步。

沈德潜的拟古乐府诗，有的作品声雄调畅，大开大阖，极富艺术魅力；有的温婉质朴，极具民歌风味。但并不止于此，他还兼收并用各种艺术手法于拟古乐府诗的创作中，从整体风格上基本达到了他诗论所言之“宁朴毋巧，宁疏毋炼”[①] 的主张，但距离他所向往的“繁音促节，其来于于，其去徐徐，往往于回翔屈折处感人”[②] 的乐府诗境界尚有一定距离。

① （清）沈德潜：《说诗晬语》卷上四六。

② （清）沈德潜：《说诗晬语》卷上四五。

论魏源《皇朝武功乐府》

秦帮兴

（北京，首都师范大学中国诗歌研究中心，100089）

摘　要：魏源的《皇朝武功乐府》十八首当作于鸦片战争发生之后，且与《圣武记》的编撰关系密切。《皇朝武功乐府》全面模仿《汉鼓吹铙歌》十八曲，意图通过歌颂清代前中期的军事功绩，来振起道光末年疲惫不堪的军备实力，体现了魏源在国难之际的用世热情。魏源的这组乐府拟作风格质实奇峭，尽管也有文学性不足的缺点，但却是经世思潮影响文学创作的极佳个案。

关键词：魏源　《皇朝武功乐府》　《圣武记》　经世思潮

作者简介：秦帮兴，男，1989年生，新疆塔城人。现为首都师范大学中国诗歌研究中心2014级博士研究生，主要研究方向为清代文学研究。

魏源（1794～1857），是我国近代历史上著名的学者、思想家和文学家，也是向西方寻求救国真理的先行者之一。但相比于学术史研究和思想史研究，对魏源文学作品的研究仍稍显欠缺，他的《皇朝武功乐府》就是一组长期被忽视的诗歌。其实，在魏源诗集中颇显另类的《皇朝武功乐府》，对我们全面认识魏源的改革思想、文学观念和诗歌特色都很有价值。

一

魏源生前曾数次编订自己的诗集，但均未出版。最早的《古微堂诗集》刻本是魏源的挚友邹汉勋之弟邹汉池将他收藏的魏源诗作分卷编辑，由长沙宝庆郡馆于同治九年（1870）刊印的，总计十卷，分为四册。1976年，中华书局出版的《魏源集》即以此本为底本，并参校了魏源的手稿

《清夜斋诗稿》《古微堂诗稿》等本。后出的《魏源全集》基本采用了中华本《魏源集》诗作部分的编序、校点和校勘记，并增补了一些魏源的佚作[①]。《古微堂诗集》中，乐府诗全部载于卷四，除本文所论的《皇朝武功乐府》外，卷四还有古乐府、今乐府各三组。另外，张应昌编《国朝诗铎》（今名《清诗铎》）卷十八收魏源《读国史馆列传十六章》。此组诗《古微堂诗集》未收，今编《魏源全集》也未收[②]。综上，魏源合计共创作了8组93首乐府诗。从数量上来看，这93首诗在魏源现存的900余首诗歌中并不突出。而且与魏源最著名的山水诗相比，乐府诗所达到的成就也很有限，所以常常被忽视，甚至招致了一些批评。

本文所论的《皇朝武功乐府》由十八首诗组成，依次是《王业艰》《收金部》《收辽部》《收元部》《收朝鲜》《天助师》《入关战》《戡三藩》《定朔漠》《荡青海》《荡西陲》《定回部》《复西藏》《和西洋》《收台湾》《靖金川》《靖流寇》《靖海氛》[③]。除《靖流寇》外，每个诗题后均有简短的小序说明诗的内容[④]。从内容上来说，它其实是一组咏史诗，并不直接反映社会现实，所以往往被简单看成是献给清王朝的颂歌。但将这组诗诞生的时代背景、社会思潮和魏源的思想结合起来看，这组诗又有特别的研究旨趣。

先说时代背景。因为魏源认为“诗集宜分体，不必编年”[⑤]，故而他的诗集都是按诗体编排。而关于《皇朝武功乐府》确切的写作时间也没有确切记载，导致该组诗的写作时间不可详考，但用文本对比的方法不难判断，它与作者编写《圣武记》关系密切，写作时间也应当相距不远。

《圣武记》是道光二十二年（1842）七月魏源在扬州撰成初稿的，共十四卷。前十卷以纪事本末体记述了努尔哈赤发迹至道光年间的军事大事件，包括清王朝发迹、平定三藩之乱、绥服蒙古、征讨准噶尔、抚绥西藏、征服朝鲜、统一西域、平定大小金川、收复台湾、平定白莲教叛乱等

---

① 《校点说明》，魏源撰，魏源全集编辑委员会编校《魏源全集》，岳麓书社，2004，第12册，第2~3页。

② 张应昌：《清诗铎》，中华书局，1983，第577~580页。

③ （清）魏源：《皇朝武功乐府》，《魏源全集》，第12册，第559~565页。本文所引《皇朝武功乐府》均出于此，下不赘注。

④ 中华书局本《魏源集》删去了《皇朝武功乐府》所有诗题后的小序，未详何故。见魏源著，中华书局编辑部编《魏源集》，中华书局，1983，第657~663页。

⑤ （清）魏源：《致陈松心信》，《魏源全集》，第12册，第755页。

等。后四卷《武功余记》是作者对兵制、兵饷等军事问题的考论。两相比勘，《皇朝武功乐府》诗中所写战争都可以在《圣武记》中找到相对应的篇幅。

其次，将《皇朝武功乐府》与《圣武记》中的文字进行细致对比，二者在记叙重点及遣词造句上的相同，说明它们有着极密切的“孪生”关系。例如《王业艰》一诗中有句云：

> 甲十三，敌无算。免胄战，孤盾捍。王业艰，可长叹。同部惧，协力图。九国师，浑河逾。誓堂子，风霆驱。一成旅，千郭郛。王业艰，可长吁。[《王业艰（颂太祖起兵兴京也）》]

这里记录的是努尔哈赤起兵发迹的相关史实，而在《圣武记》中的相关记载如下：

> （太祖）率甲十三，袭之于图伦城。……方太祖起兵也，同族之附明者谓尼堪外兰，为明所善，惧太祖招祸于明，聚誓堂子，屡谋除害。太祖有众一旅，克兆嘉城、玛尔墩城，皆险固之区，或凿磴束马而登，或单盾冒矢石而克，同族慑服。……万历二十有一年，叶赫、哈达、辉发、乌拉（扈伦四部）、科尔沁、锡伯、卦勒察（蒙古三部）、珠舍里、讷殷（长白山二部），九国之师三万来侵，营浑河北岸，国人皆惧。[①]

《王业艰》诗中所记录的，如“甲十三”“同部惧，协力图。九国师，浑河逾”“誓堂子”等重要情节，在《圣武记》中几乎有着完全相同的记载。再如《收辽部》中的诗句云：

> 黑龙江以南，混同江以东。是皆打牲部，语言骑射同，非如游牧区番蒙。……老满洲，新满洲，此外尽呼索伦俦。更有东海鱼皮族，使马使犬及使鹿。

① （清）魏源：《圣武记》，《魏源全集》，第3册，第2~3页。

《圣武记》中的相关记载如下：

> 其扈伦四国外，劳征抚者，莫如东海三部及黑龙江之索伦等部。……天聪八年太宗谕征黑龙江诸将曰："兹地人民语言、骑射与我国同。"……再东北则为使犬部之赫哲、使鹿部之奇勒尔费雅喀。……盛京、兴京境内皆老满洲。……而吉林一军，则但知为"新满洲"矣。……使犬之赫哲，亦谓之鱼皮部。……鄂伦春有使马、使鹿二部。①

诗中的"是皆打牲部，语言骑射同"、"老满洲，新满洲"、"更有东海鱼皮族，使马使犬及使鹿"等诗句与《圣武记》中的记载也完全相同。再如《天助师》中的诗句云：

> 维萨尔浒，天地雾墨。我暗击明，敌明击黑。枪炮柳林，军无我殪。

这几句写的是努尔哈赤的部队在与明朝军队交战萨尔浒时，天地顿起大雾，顿时得天时之利并最终战胜明军之事。《圣武记》中的相关记载云：

> （清太祖）亲统六旗兵攻萨尔浒大营（六旗四万五千人）。明兵恃火炮，甫战，日未昃，忽大霾晦，咫尺不相辨，明兵列炬以战。我兵从暗击明，万矢雨集，发无不中。而明兵从明击暗，铳炮皆中柳林，我兵无一伤者。②

二者的记录虽有详略之分，但遣词造句几乎完全一致，连诸如"柳林"之类的细节都写得完全一样。而除了上述三例所列举的《皇朝武功乐府》与《圣武记》记录事实的相同之处以外，还存在就连魏源所发的议论也完全一致的情况。例如《靖金川》诗中有句云：

---

① （清）魏源：《圣武记》，《魏源全集》，第3册，第5~13页。

② （清）魏源：《圣武记》，《魏源全集》，第3册，第16页。

> 鬼方克三年，殷宗非得已，《易》象系之《既济》与《未济》。王师初困垒，开网受降馘。谁料畏威不怀德，谁知以怨报而德。

《圣武记》中则云：

> 《易·既济》之象曰："高宗伐鬼方，三年克之。"又《未济》之象曰："震用伐鬼方，三年有赏于大国。"武丁，殷之极盛世也，克鬼方，殷极盛之武功也。一系之《既济》，一系之《未济》，以终之德行，恒易以知险，内外使知惧，圣人之情见乎词，岂得已哉。

二者所引《周易》象辞有详略之别，但都是就清军平定大小金川而发，而且都将清军出师的理由归结在迫不得已而为之的意思上。

由以上所举几例可以推测，《皇朝武功乐府》与《圣武记》有着相当密切的关系，二者的写作时间亦不会相距太远。尽管前者的文字往往简略而后者大都详尽，前者是用艺术化的诗性语言写作而后者使用纪实性的叙述语言写作，但两者在主要内容、议论立场和感情倾向上都完全一致，甚至存在《皇朝武功乐府》就是檃栝《圣武记》中相关内容而来的可能。二者是魏源围绕同一主题，用史笔和诗笔分别展开创作的成果。

魏源言《圣武记》的编撰缘由云："晚侨江淮，海警沓至，忾然触其中之所积，乃尽发其椟藏，排比经纬，驰骋往复，先出其专涉兵事及尝所论议若干篇，为十有四卷，统四十余万言，告成于海夷就款江宁之月。"[①] 鸦片战争是我国近代危机之肇始，也是近代思想史发生剧变的开端。从魏源的自序中不难看出他作为思想进步人士，对鸦片战争失败所生出的忧患意识，且他特意说明《圣武记》写作于《南京条约》签订之时，更可见其爱国之思。除了创作的缘起，魏源还说了他编撰《圣武记》的目的：

> 《记》曰："物耻足以振之，国耻足以兴之。"故昔帝王处蒙业久安之世，当涣汗大号之日，必虩然以军令饬天下之人心，皇然以军事军食延天下之人材。人材进则军政修，人心肃则国威遒。一喜四海春，一怒四海秋。五官强，五兵昌，禁止令行，四夷来王，是之谓战

---

① （清）魏源：《圣武记叙》，《魏源全集》，第3册，第1页。

胜于庙堂。是以后圣师前圣，后王师前王，莫近于我烈祖神宗矣。《书》曰："其克诘尔戎兵，以陟禹之迹，方行天下，至于海表，以觐文王之耿光，以扬武王之大烈。"用敢拜手稽首，作《圣武记》。[1]

魏源认为签订《南京条约》是一种国耻，但"物耻足以振之，国耻足以兴之"，他对变革强国、洗刷国耻充满了信心。魏源首先想到的是要强化武备、加强国防，这毕竟是捍卫国家最直接有效的方式。但怎样才能激发将士们的斗志，建设强大的国防力量？魏源的观点是以古为师，即"后圣师前圣，后王师前王"。他希望能从清代前中期雄壮威武的军事力量和振奋人心的战争胜利中汲取历史经验，扬先王之烈烈功绩，振当下之沉沉现状，最终目的仍在于改革疲敝的军事现状。另外，魏源研究今文经学，对琐屑饾饤的乾嘉学术作出反抗，努力将自己的学术成果贡献到国家社会的治理当中。他对自己的文集《默觚》十分看重，该书分为两卷，上卷为"学篇"，下卷为"治篇"，这种以学资政、通经致用的思想意识非常明确。《皇朝武功乐府》作为他用心结撰的乐府诗，明显体现了魏源变革现实的愿望和以古变今的思想。所以，放在当时的社会背景中看，《皇朝武功乐府》与《圣武记》同时诞生，足以说明《皇朝武功乐府》并非拟古的文字游戏，也并非无关痛痒的颂扬赞歌，而是有其深沉的用世之心的。虽然魏源的这种用意必定有其时代局限性，例如章太炎批判魏源"夸以媚虏"[2]，也可能就是针对《皇朝武功乐府》这一类的作品而言，但站在当时的时代背景下，我们还是应当肯定他讽劝救世的创作初衷。

二

以上论述了魏源撰写《皇朝武功乐府》的大致时间与动机，接下来引人思考的问题就是魏源为何选择用乐府诗的形式来创作《皇朝武功乐府》。这涉及乐府诗的特征，以及魏源本人的文学观念问题。

首先，乐府诗作为与古诗、近体诗并峙的诗体，是中国古典诗词重要的组成部分，而且它发源早、影响大，内容上善陈事、寓美刺，在诗人心

① （清）魏源：《圣武记叙》，《魏源全集》，第3册，第2页。

② 章太炎：《学隐》，章太炎撰，上海人民出版社编，朱维铮点校《章太炎全集·检论》，上海人民出版社，2014，第491页。

中往往占有崇高地位，因此历代都不乏佳作。尤其到了中唐，元稹、白居易等人强调诗歌感人心灵的重大作用，明确诗歌作品应当通俗易懂，要求诗歌作品具备讽喻劝诫的现实功能，提倡创作新乐府。这些主张为以后历代乐府诗的发展提供了正确的方向和极大的动力。

在魏源的文学观念中，诗歌的现实功能正是其最宝贵的特质。这从他对《诗经》的评价中就可以看出，他认为《诗经》是“无声之礼乐，志气塞乎天地，此所谓兴、观、群、怨可以起之《诗》，而非徒章句之《诗》也”[①]。在《诗经》之后，他就将乐府诗看作是继承《诗经》精神的诗之正体。在《诗比兴笺序》中，魏源说：“（诗歌）由汉以降，变为五言，《古诗十九章》多枚叔之词，乐府《鼓吹曲》十余章，皆《骚》、《雅》之旨。”[②] 这是一个极高的评价。所以说，尽管魏源创作的乐府体诗歌数量并不多，但他却十分看重乐府的讽喻作用。值得注意的是，魏源在这句话中特意提到的就是乐府诗中的《鼓吹曲》，且在《诗比兴笺》中，他置于卷首的正是《铙歌十八曲》。《皇朝武功乐府》与汉代及后来各朝代流传的《鼓吹曲》有着直接关系，这与魏源的学术及诗歌观念是统一的。

结合语境可以看出，以上魏源所言的鼓吹曲指的是《汉鼓吹铙歌》十八曲，由《朱鹭》《思悲翁》《艾如张》《上之回》《翁离》（又作《拥离》）、《战城南》《巫山高》《上陵》《将进酒》《君马黄》《芳树》《有所思》《雉子斑》《圣人出》《上邪》《临高台》《远如期》《石留》组成。这一组非常特殊的诗歌最早著录于沈约的《宋书·乐志》，又别称为“铙歌”或“短箫铙歌”。言其特殊，是因为它内容庞杂、形式奇特，且由于声辞杂写、句式长短不一等原因，历代对这一组诗的内容歧说纷纭，甚至有人认为它是由沈约杂凑而成。对此萧涤非认为：“《铙歌》在西汉用途至广，

① （清）魏源：《诗古微序（初稿）》，《魏源全集》，第12册，第118页。

② （清）魏源：《诗比兴笺序》，《魏源全集》，第12册，第237页。《诗比兴笺》四卷旧署名“蕲水陈沆撰”，但李瑚先生考证该书作者实为魏源，见李瑚《关于〈诗比兴笺〉与〈近思录补注〉的作者问题》，原载《文史》第21辑，中华书局，1983，第135~154页；后收入氏著《魏源研究》，朝华出版社，2002，第720~755页。其后又有多篇论文支持这一观点，如：顾国瑞《〈诗比兴笺〉作者考辨——兼谈北大图书馆藏邓之诚题跋“〈诗比兴笺〉原稿”》，《北京大学学报》1996年第3期，第54~57页；夏剑钦《〈诗比兴笺〉确系魏源所著》，《中国韵文学刊》2004年第4期，第63~65页；夏剑钦《〈诗比兴笺〉作者归属问题补正》，《中华文史论丛》2006年第1期，第319~331页。由此，《诗比兴笺》的作者问题已被彻底解决，故湖南岳麓书社于2004年出版的《魏源全集》第20册已收入《诗比兴笺》。

故内容亦杂，并非由沈约杂凑而成。”[①] 笔者认为这种说法符合《铙歌》诞生最初的形态。但后来到汉末，对《汉鼓吹铙歌》十八曲的理解产生了一些偏差，《后汉书》注引蔡邕《礼乐志》云：“其短箫铙歌，军乐也。其传曰‘黄帝、岐伯所作，以建威扬德，风劝士’也。”[②] 这就将《汉鼓吹铙歌》十八曲定性成了军乐。而紧接着曹魏、孙吴等政权又因袭其音乐以拟作军乐，《晋书·乐志》云：

> 汉时有《短箫铙歌》之乐，其曲有《朱鹭》……《钓竿》等曲，列于鼓吹，多序战阵之事。及魏受命，改其十二曲，使缪袭为词，述以功德代汉。改《朱鹭》为《楚之平》，言魏也。改《思悲翁》为《战荥阳》，言曹公也。……是时吴亦使韦昭制十二曲名，以述功德受命，改《朱鹭》为《炎精缺》，言汉室衰，孙坚奋迅猛志，念在匡救，王迹始乎此也。……及武帝受禅，乃令傅玄制为二十二篇，亦述以功德代魏。改《朱鹭》为《灵之祥》，言宣帝之佐魏，犹虞舜之事尧，既有石瑞之征，又能用武以诛孟达之逆命也。[③]

由此可见，鼓吹曲在后代已经变成了宫廷雅乐，而且篇幅上时有增减，曲词内容上记述帝王功德，“多序战阵之事”。而且可以看出，对鼓吹曲，历朝改编词曲都备受重视，属于国家行为，所以鼓吹曲承担了很强的国家意识形态宣传及政治教化的功能。

以上所述都是历代朝廷对鼓吹曲的改编，还不是文人的自主行为。到了东晋末，何承天作《宋鼓吹铙歌》十五篇，可能是文人私造鼓吹铙歌的开端。《乐府诗集》中《宋鼓吹铙歌》的解题云：

> 《宋书·乐志》曰：“鼓吹铙歌十五篇，何承天晋义熙末私造：一曰《朱路》……十五曰《石流》。”按此诸曲皆承天私作，疑未尝被于歌也。虽有汉曲旧名，大抵别增新意，故其义与古辞考之多不合云。[④]

---

① 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，1984，第59页。

② （南朝宋）范晔：《后汉书》，中华书局，1973，第3132页。

③ （唐）房玄龄：《晋书》，中华书局，1974，第701~702页。

④ （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第287页。

有了文人私作鼓吹铙歌的先例后，后代文人多有效仿。唐柳宗元作《唐鼓吹铙歌》十二曲，《乐府诗集》解题云："按此诸曲，史书不载，疑宗元私作而未尝奏，或虽作而未尝用，故不被于歌，如何承天之造宋曲云。"① 尽管这些文人的个人创作既没有音乐伴奏也没有被施之庙堂成为宫廷雅乐，但根据诗歌内容来看，他们歌颂战争的胜利和国家的统一，渴望参与国家礼乐制作的目的却非常明确。

魏源接续古人传统创作《皇朝武功乐府》并非是机械拟古，他尤其看重用诗歌抒发自己的志向和感情。他说："诗以言志，取达性情为上，拟古太多，则蹈明七子习气。古人如陶、阮、陈、杜，皆抒胸臆，独有千古。太白、青田乐府，一时借古题以述时事；东坡和陶，借古韵以寄性情，字字皆自己之诗，与明七子优孟学语，有天渊之别。此诗家真伪关，不可滥借。"② 由此可见，魏源在国难当头之时创作《皇朝武功乐府》十八首，既有明确的现实目的，也受到鼓吹曲深厚的历史文化内涵的影响，同时还是在抒发自我情志。

三

《皇朝武功乐府》虽然是一组功利性颇强的诗歌，不能真正代表魏源诗歌创作的水平，但从诗艺的角度来看，它仍有自己的鲜明特色。笔者以为可概括为三点：其一，起伏跌宕、极富变化的诗歌句式；其二，对诗歌内容的精心剪裁；其三，质实奇峭的美学风格。

先言其一。既然在诞生初期，鼓吹铙歌属于今天所说的"音乐文学"，那么在音乐的节奏和旋律上，它就具备自成一体的显著特征。赵敏俐先生说："它（指鼓吹乐——笔者）是在先秦鼓乐、吹乐以及军中凯乐的基础上，融汇北方少数民族的横吹、鼓吹而形成的音乐。……《汉鼓吹铙歌》十八曲，完全摒弃了诗骚体式而采取杂言的形式。"③ 虽然魏源创作《皇朝武功乐府》早已没有音乐的伴奏，但在形式上却仍然受到古乐府诗歌的深刻影响，最突出的特征即是大量使用杂言。在《皇朝武功乐府》十八首中，除第一首《王业艰》全用三言，第五首《收朝鲜》全用五言，第六首

① （宋）郭茂倩：《乐府诗集》，第 303 页。

② （清）魏源：《致陈松心信》，《魏源全集》，第 12 册，第 755～756 页。

③ 赵敏俐：《汉代乐府制度与歌诗研究》，商务印书馆，2009，第 191～193 页。

《天助师》、第七首《入关战》全用四言以外，其余十四首都用杂言写成。整组诗中的句式涵盖了三言、四言、五言、六言、七言、九言，可见其因情造句，笔法纵横，故意塑造出突兀奇峭的阅读体验。例如《荡西陲》全诗云：

天山以北，瀚海以西。狼生貙，貙生貔。世患我边扰我畿，使我三朝西顾无宁时。转粟阴山北，岁劳十万师。此贼不灭，天下不安。天时不至圣犹难；天时既至，机不可失。五单于争立，天兆亡胡日。奋起亟乘之，果然电扫流沙碛。沙碛虽云扫，反覆几回狡。午夜军书中夜草，五载忧勤天欲老。始信为君难，乾坤非易造。再闭再通戊己道，重待我皇重电扫。（高宗御制诗注云：西师之役，军书昼夜批答，左耳重听，左目亦然。）

该诗题下小序云："荡西陲乾隆定准部，扩西域也。"说明此诗写的是乾隆前后平定准噶尔部贵族达瓦齐与阿睦尔撒纳叛乱之事。这场战争的胜利对清王朝意义重大，它消灭了准噶尔的分裂势力，解除了延续康雍乾三朝的边境危机，巩固了西北边陲，而且粉碎了沙俄势力利用叛乱贵族分裂我国西部的阴谋。魏源在诗中将清廷发起战争的理由归结为"此贼不灭，天下不安"，可以说富有相当的史识。

从诗歌语言来看，这首诗运用了三言、四言、五言、七言、九言，极句式变化之能事。句式多变使得全诗节奏紧张，契合战争诗应有的雄浑意境，也赋予了全诗跌宕跳跃之感，使得读者读来并不感到滞涩和疲倦。而另一首《王业艰》虽然通篇由三言句写成，但是三言句是诗歌中比较罕见的单节拍句，具有音节短促的特点，因而不会陷入冗长缓慢的节奏。

次言其二。魏源在《皇朝武功乐府》中的匠心独运不只体现在杂言诗句的灵活运用上，他还充分考量和剪裁了诗歌的内容，再将内容和形式用适宜的方式统一起来。这从《皇朝武功乐府》中那些句式统一的诗中更容易看出来。例如《入关战》全诗云：

七憾告天，师非得已。中外边氓，皆吾赤子。（一解）我师百胜，思与明休。明兵百败，反不我酬。（二解）我制关外，明制关内。不争中原，与天同大。（三解）封汗其可，铸印其可。地负海涵，奚靳

于我？（四解）为告三卫，为告朝鲜。其达朕志，俾民息肩。（五解）为语明藩，为语明臣。其达汝主，俾悉我仁。（六解）我文事昆，我汤事葛。保世乐天，生民是吁。（七解）汉祖唐宗，犹和北塞。彼昏不知，罔恤民害。（八解）明实我疾，我复明仇。开关延请，孰知其由？（九解）天眷东顾，天难谌斯。恤民谦己，天鉴我慈。（十解）

该诗小序曰："和明，明不从。入关，代复明仇也。"话虽如此，但清军入关是"代复明仇"的说法无疑是堂而皇之的说辞，是不具有说服力的。魏源自然也明白，要赋予清军入关一个正当理由是非常困难的。这种情况下，魏源采取了避重就轻的做法，他完全将战争双方的矛盾弱化了，重点则成了反复歌颂清朝统治者敬天保民、与民休息的仁德政策，并在最后一解中强调了清朝入主中原是天命所在。实则在文学史上，赞颂新朝替代旧朝的诗歌大都是这种写法，而且传统极其悠久。对比一下就可以看出，魏源《入关战》的书写手段和语言形式与《诗经·大雅》中的《文王》《文王有声》等篇几乎如出一辙。《诗经》中的这几首诗一般被认为是周人追颂文王功德的诗篇，诗的主旨都在于说明天命随德义而转移，在追述文王事迹时有意忽略了周商战争中的具体过程和残酷细节，着重歌颂了文王的仁德精神。而在语言上，《文王》《文王有声》等篇的绝大部分诗句都是四言句，魏源的《入关战》则全为四言，显得更加整饬典雅。而且，《入关战》中的一些表达几乎都能在《文王》、《文王有声》等诗中找到祖本。例如《文王》有句云："穆穆文王，于缉熙敬止。假哉天命，有商孙子。商之孙子，其丽不亿。上帝既命，侯于周服。"[①] 写的是殷商子孙接受天命的转移，最终臣服于周。而魏源《入关战》中"为语明藩，为语明臣。其达汝主，俾悉我仁"的诗句表达的也是同一个意思。从这个对比可以看出，魏源作为《诗经》今文经学的大师在作诗时是如何学习借鉴古人经验的。《入关战》在《皇朝武功乐府》中是特殊的一篇，因为与其他平定叛乱、保卫边疆的战争性质不同，它写的是改朝换代的战争，涉及非常敏感的政治话题。魏源写《入关战》既考虑到了诗歌内容的敏感性，转移了描写的重点，又充分修饰了语言，使之方正平稳、典雅雍容。

---

① 郑玄笺，孔颖达疏，朱杰人、李慧玲整理《毛诗注疏》，上海古籍出版社，2013，第1376页。

另外，《皇朝武功乐府》所写的大多是战争，但魏源基本上避免了千篇一律的描写和歌颂，而是在写诗前充分研究了相关的历史史实，然后选择不同的描写对象，再补充以各次战争的鲜明细节，使组诗中的每一首诗都能体现出自己的特点。这也体现了魏源对诗歌内容的精心剪裁。

最后言其三，《皇朝武功乐府》在描写战争时，融入了适当的艺术加工，许多描写虎虎有生气，表现出质实奇峭的美学追求，但并不显得质木无文。例如《戡三藩》中有句云：

> 祸之大小，撤之迟速，肯为七国诛晁错。军之进退，贼之张弛，肯为鸱张赦封豕。筹饷筹兵急如火，指挥万里洞观火。百里虩震惊，匕鬯不丧堕。鄱阳湖，友谅殂。洞庭湖，三桂俘。谁言守成易，功与创业符。

此诗写康熙平定三藩之乱。诗中引用了大量的历史典故，写出了平叛的必要性和紧迫性，以及清军作战的勇猛坚决和纪律严明。这种写法充实了诗的内容，从中也约略可见作者“无一字无来处”的追求。魏源写作《皇朝武功乐府》，大都是据史实、引典故，史实和典故构成了诗歌的主体内容，作者的评论和抒情均附丽其上。因而《皇朝武功乐府》整体有一种据事直书的质实感，没有浮夸铺张之弊。再如《荡青海》写雍正平定罗布藏丹津叛乱过程云：

> 丹津忽枭獍，好乱矜枭雄。思复祖霸业，兼长四部宗。要盟集毡帐，汝各弓汝弓。从兵三十万，一时草偃风。王师会青海，特命简元戎。雪夜七千卒，径捣穹庐空。荡荡河源西，茫茫海柳红。师来自天降，师反如飘风。穹碑立大学，遂绍天山功。

作者的诗笔非常简明但却极具力度。尽管叛军的气势“一时草偃风”，但清军作战更为勇猛，“雪夜七千卒，径捣穹庐空”，可谓一击制胜。而“师反如飘风”把声势浩大的军队行动夸张成一阵疾风，虽是沿用《孙子兵法》中的比喻，但用在诗里依然有出人意料的效果，堪称奇峭[①]。又如

① （春秋）孙武著、（三国魏）曹操等注《十一家注孙子校理》：“故兵以诈立，以利动，以分合为变者也。故其疾如风，其徐如林。”中华书局，1999，第142~143页。

《靖金川》中写道："地险天险不可升，雨雪云梯百道登，卒碎其碉犁其庭。难于上九天，奇于轰九霆。"又如《收台湾》中所写的"雷霆震荡海水飞，竟入虎穴取子归"。想象和描写都不可不谓之奇峭。值得一提的是，作者在诗中都很好地拿捏了夸张的分寸，使之奇峭但并不险怪，没有破坏《皇朝武功乐府》总体的质实风格。

当然，受诗歌题材和体裁的限制，《皇朝武功乐府》中的意象、场景描写显得很有限，不如在魏源擅长的歌行体诗中挥洒得那么绚烂自如。同样是写清军渡过钱塘江时的作战情况。魏源在《天助师》中只写了"钱唐骑渡，海潮不湍"八个字，而他的《钱塘观潮行》则写得更加凌厉峻峭："王师往渡钱塘日，撇烈万骑不用船。呼风径渡倏东岸，明兵十万垒无坚。得无开国乘朝气，亦如进潮及锋锐。排山倒海驱天地，那用天吴鼓其势！"[1] 如此对比之下，我们也应该承认《皇朝武功乐府》艺术性较弱的不足之处。

余　论

约在《皇朝武功乐府》诞生前后不久，魏源的好友，也是近代著名诗人的朱琦作《新铙歌》四十九章。诗序云：

> 臣闻天下虽安，忘战必危。进不忘规，近臣之义。伏惟我朝肇造之初，八校分屯，兵力最强。太祖受命，一成一旅，奄有五部。太宗继之，招来属国，东自朝鲜，讫西北海，莫不詟服。世祖申命，遂定中原，统壹天下。圣祖重光，功德巍巍，三藩以次削平。讫于世宗，底定青海。亦越高宗，荡夷、藩、戎及大小金川，拓疆二万里。仁宗之世，逆匪震惊，旋以艾安。列圣伟烈，神谟具在实录。臣窃不自揆，稽首谨述其略，被之声诗，以为后世用兵者鉴，命曰《新铙歌》，时在道光二十有三年癸卯秋九月。[2]

杨传第说《新铙歌》"述祖宗之功德，备盛清之掌故，合乎言古剀今之

① （清）魏源：《钱塘观潮行》，《魏源全集》，第12册，第618页。

② 参见林昌彝《射鹰楼诗话》。

义"[①]。祁寯藻为《怡志堂诗初编》题词时说，"请看圣代铙歌曲，远轶周京大武诗"[②]，而林昌彝更是对此大加赞赏，他说：

> 朱伯韩侍御（指朱琦——笔者注）深于诗，谨于行，忠孝之气郁于至性，其《新铙歌》四十九章，篇什之短长，音节之高下，各自成调，不必貌似古人，而可与少陵、香山比肩接踵。其平日立朝之节，忠爱之忱，亦于兹可见，然则四十九章作车攻马同之诗读焉可也。[③]

由此可见，时人多对朱琦《新铙歌》的评价很高。而在写作目的和诗歌内容上，《新铙歌》和《皇朝武功乐府》都有许多相似之处，这与朱琦、魏源二人的切磋交流有着直接的关系。朱琦写作《新铙歌》就曾参考魏源的《圣武记》，甚至在写作过程中还有魏源的直接参与[④]。即使本文所论之《皇朝武功乐府》的创作时间不可详考，但可以肯定地说，《皇朝武功乐府》和朱琦的《新铙歌》之间一定存在相互影响的关系。魏、朱两人围绕同一主题进行诗歌创作，也说明国家危难刺激了精英士子们关心世务、挽救衰世的集体意识，而他们之间频繁的学术沟通和文学交游，又将这种集体意识推向了创作实践，促进了彼时诗歌创作的繁荣。

---

① 杨传第：《怡志堂诗初编序》，《清代诗文集汇编》，第613册，第189页。

② 祁寯藻：《怡志堂诗初编》题词，《清代诗文集汇编》，第613册，第192页。

③ 林昌彝：《射鹰楼诗话》，第586~587页。

④ 朱琦的所谓"《新铙歌》四十九章"见载于林昌彝《射鹰楼诗话》，写作时间为"道光二十有三年癸卯秋九月"，但在朱琦刊刻于咸丰七年秋的《怡志堂诗初编》卷一中，《新铙歌》的篇目和内容都与《射鹰楼诗话》中所记的有所改动，应当是在林昌彝写作《射鹰楼诗话》后，朱琦对《新铙歌》进行过一次修订。又，《射鹰楼诗话》所记的《新铙歌》的最后一首《战为款》（在《怡志堂诗初编》中被删去）有句云："小臣朱琦，诗歌其事。邵阳魏源，更为之纪。"这说明朱琦最初写作《新铙歌》时，除了参考了《圣武记》的内容（《射鹰楼诗话》、《怡志堂诗初编》均有记录），还可能有魏源的直接参与或修订。另一个比较有力的证据是《战为款》的前六解，与魏源作于道光二十二年十二月的《海国图志原叙》中分述各卷内容的六首赞诗完全相同。以上参见林昌彝撰，王镇远、林虞生标点《射鹰楼诗话》，上海古籍出版社，1988，第567~587页。朱琦《怡志堂诗初编》卷一，《清代诗文集汇编》，第613册，第194~202页。魏源《海国图志原叙》，《魏源全集》，第4册，第1~3页。

《乐府学》稿约

《乐府学》由广州大学人文学院和国家一级学会“乐府学会”共同主办，是专门收录有关乐府学研究文章的学术丛刊，乐府学会会刊。本刊诚邀海内外学人赐稿。举凡有关乐府研究的学术文章，不拘长短，均欢迎赐稿。

本刊于 2015 年 6 月 2 日正式开通网上投稿系统。作者可登录中国知网《乐府学》投稿，也可以将文章直接发送到 yuefuxue@ 126. com 邮箱。本刊采用匿名审稿制度，不收审稿费。文章一经采用，即赠样书。

注意事项：

1. 请于文末附作者学术简介和联系方式。
2. 文章具体格式请参照本书最新一辑。
3. 请附文章题目的英文翻译。
4. 来稿 1 个月未收到本刊编辑部回复，即可自行处理。
5. 电子投稿即可，来稿请寄：yuefuxue@ 126. com

   联系电话：010-68901621　010-68901622

   联系人：张煜



邮发代号：2-2984


出版社官方微信

www.ssap.com.cn


ISBN 978-7-5201-1929-0

定价：79.00 元